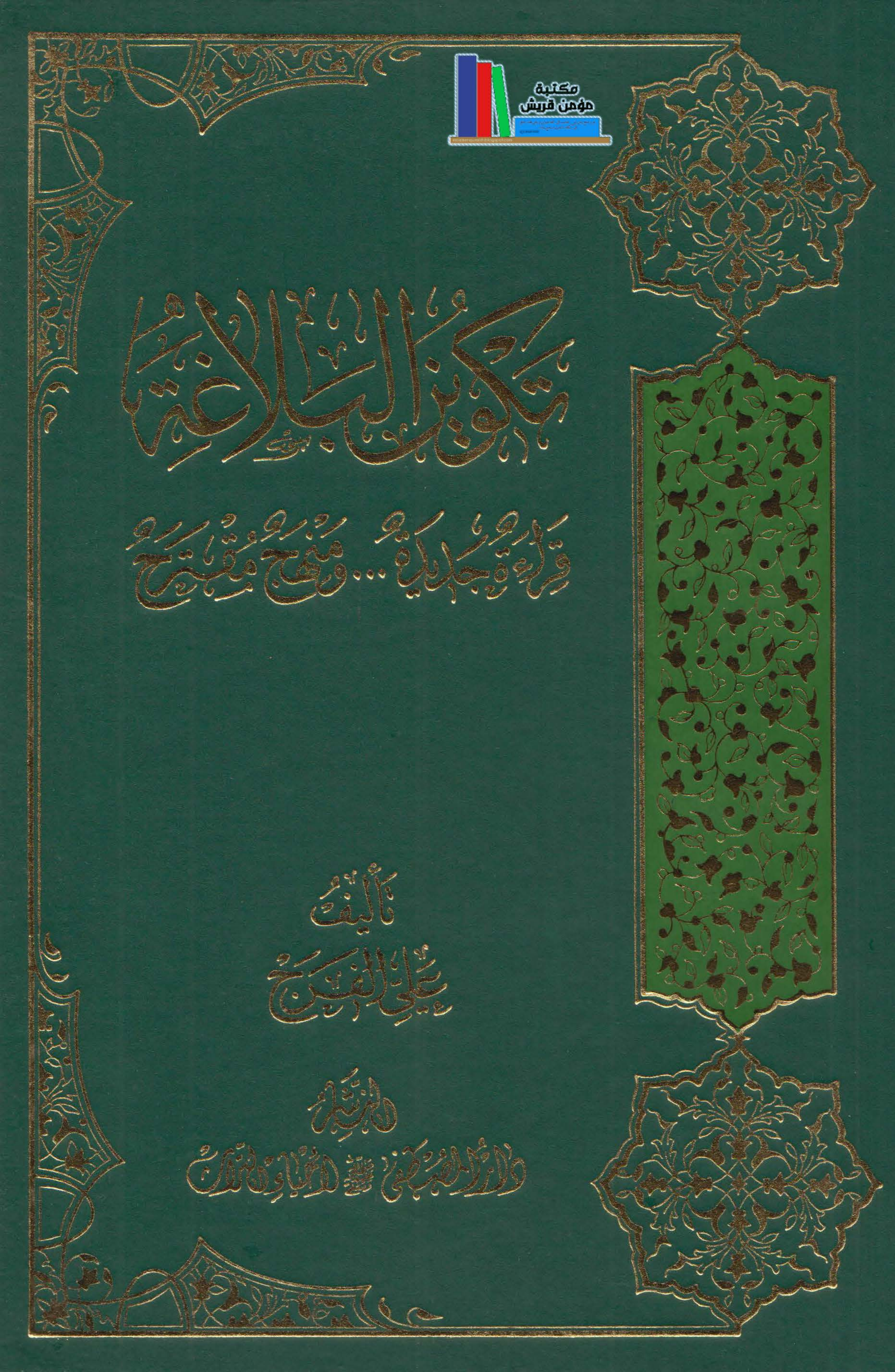

مكتبة
مؤمن قريش
تكوين البلاغة
قراءة جديدة ... منهج مقترح
تأليف
علي الفرج
الناشر
دار المصطفى ﷺ لإحياء التراث


تكوين البلاغة
قراءة جديدة... ومنهج مقترح



٢٢

تكوين البلاغة

قراءة جديدة... ومنهج مقترح

تأليف

علي الفرج

الناشر

دار المصطفى ﷺ لإحياء التراث

فرج، على
تكوين البلاغة قراءة جديدة ... ومنهج مقترح/ على الفرج . ــ قم: دار المصطفى صلى الله عليه وآله لإحياء التراث، ١٣٧٩.
٣٦٦ ص . ــ (دار المصطفى صلى الله عليه وآله لإحياء التراث؛ ٢٢)
ISBN 964 - 319 - 282 - 2
فهرستنويسى بر أساس اطلاعات فيپا.
عربى.
كتابنامه: ص. [٣٥١] - ٣٥٦؛ همچنين به صورت زيرنويس.
١. زبان عربى -- معانى وبيان. ٢. زبان عربى -- بديع . الف. عنوان.
٨ت٤ف/٢٠٢٨ PJA ٨٠٨/٠٤٩٢٧
كتابخانه ملى ايران ٨٢٧٠ - ٧٩م





ايران ـ قم المقدسة
ص. ب ٣١٥٦ / ٣٧١٨٥
ت ٧٣٣٣٣٩ ـ فاكس ٧٣٤٨١٣

▣ اسم الكتاب: تكوين البلاغة قراءة جديدة.. ومنهج مقترح
▣ تأليف:.................. الشيخ علي الفرج
▣ الطبعة:.................. الأولىٰ
▣ المطبعة: .... أمين
▣ عدد النسخ: ١٢٠٠


بسم الله الرحمن الرحيم

البدء

في البدء آمل أن لا يتعجّل القارئ في الحكم على هذا الكتاب قبل أن يقرأه، أو يقرأ نصفه، أو ثلثه على الأقل ؛ ليكون الحكم نزيهاً عن الانطباعات الارتجالية .

بالطبع . . التجديد عمل شاق وشائك، كثيراً ما يجازف فيه الكاتب بسمعته -ولو لفترةٍ ما-، والمجتمعات الإنسانية -كل المجتمعات- تعيش بين ثلاث طبقات : **الاولى** هي التي تتطلع إلى كل جديد ولو كان فجّاً باهتاً، و**الثانية** تقف عند الموروثات ولا تقبل حراكاً خارج حدودها، والتجديد -حَسَبَها- قفزٌ على الثوابت، وانسلاخ عن الهوية، وانقطاع عن الجذور، وبين هاتين الطبقتين ترقد ثلة قليلة وهي الطبقة **الثالثة** التي تحكمها الموضوعية في النظرة فتقبل ما كان حريّاً بالقبول وترفض ما كان خليقاً بالرفض . . وبدون شك أن الكل يزعم أنّه من الطبقة الثالثة . . فهل يمكن ذلك ؟ !

وهذا الكتاب محاولة تطمح لأن تكون مساهمة تجديدية في الحقل البلاغي، ولها نزوع لأن تكون إضافة حقيقية في قراءة التراث البلاغي من جديد، وانما قلت : (قراءة جديدة) لأقارنها بـ(الكتابة الجديدة) التي تنتمي لها أكثر الأعمال التجديدية في هذا المضمار، والكتابة الجديدة تعني

تبديل الكلمات أو تنظيفها من صدأ الزمن ثم إعادتها على الورق، بينما القراءة الجديدة تعني عرض الفكرة الموروثة على معطيات العصر ونظرياته، لقياس مدى صلاحية الفكرة الموروثة أو صلاحية المعطى العصري، وهي عملية شاقة ومكلفة لأنّها تعتمد على الجمع والتوليف ثم المقارنة والاستيلاد .

وقد حاولت هنا جهدي أن يكون هذا العمل خطوة تأسيسية لقراءة جديدة لبعض هذا الكمّ الهائل من التراث البلاغي، ولن تدَّعي لنفسها النزاهة من النقص وإعادة النظر في المستقبل رغم أنَّها خضعت لممارسة تدريسية مع مجموعة من الطلاّب النابهين، وقد انتهت بوضع اليد على بعض الملاحظات المنهجية وقد حاولنا تداركها قدر المستطاع .

والمهم هنا أن أُبيِّن الدوافع الأساسية لهذا العمل التجديدي وهي تتلخص في الآتي :

الأوّل : إنّ من السنن التي تحكم المعارف والعلوم الإنسانية التطور، وهو وليد التراكم المعرفي الذي تفرزه الممارسات التحقيقية على مرّ الزمن، وعلم البلاغة من العلوم التي كانت محطّاً للتطورات الملحوظة في العصر الحديث، خصوصاً بعد بروز الثورة اللغوية والألسنية التي فرضت نفسها على أكثر العلوم الإنسانية، وبقراءة تاريخية سريعة نرى أنّ كتاب الشرح المطوّل للتفتازاني أو كتاب الشرح المختصر له أيضاً ـ وهما الكتابان المعتمدان درسياً عند الكثير ـ قد مضى عليهما ما يربو على (٦٠٠) سنة، ومن الطبيعي جداً أن العقل البلاغي لم يكفّ عن ابتكاراته واكتشافاته النوعية في القرون الستة المنصرمة، الأمر الذي يجعلنا نقوّم الأعمال السابقة بأنّها وليدة زمنها وممثلة للقطعة الزمنية التي تكونت فيها، وليست ممثلة للذروة العلمية .

ولا أريد أن أوحي للقارئ بأنّه يجب علينا أن نضرب قضبان المقاطعة على المحاولات البلاغية الموروثة، وانما نجعلها في سلم التراكم المعرفي لتكون مصدراً معبراً عن رؤية علمية لها أبعادها التاريخية، وقد جاوزها العلم بمسافات لا ينبغي بترها من تكوين العلم ولا إلغاؤها من الحسبان .

وانطلاقاً من ذلك حاولت في هذا العمل أن استفيد من المعطيات العصرية اللغوية والنقدية والأدبية، لتقترب ملامح البلاغة من الشكل العصري للعلوم، ويكون لها الشرعية في الدخول إلى ساحات النصوص الأدبية القديمة والحديثة من جهة، وإعطاء القارئ مساحة علمية مرنة تتمثّل في النظريات البلاغية القديمة والحديثة من جهة اخرى .

الثاني : قضية المنهج من القضايا التي أثارت جدلاً واسعاً عند الدارسين الجدد، وفي هذا السياق طرح مشكل المنهج البلاغي كأحد أهم المشاكل والقضايا المتصلة بالواقع المعرفي عند العرب، والذي كاد أن تستقر عليه آراء الدارسين، أن المنهج البلاغي الموروث كان أميل ما يكون للمنهج العقلي، وكان ذلك مظنَّة لاستنتاجات عقلية لا تتماشى والواقع البلاغي الذي ينبغي أن يكون عليه، ومما لا نشك فيه أن المنهج يلوّن العلم بلونه ولا يكون حيادياً من ناحية النتائج أبداً .

والذي نرى أن البلاغة يجب أن تخضع لمنهج استقرائي ذوقي تنسجم فيه الوسائل بالغايات، والظواهر بالاستنتاجات، ومن هنا جهدت في هذه المقاربة العلمية أن ألتزم بالمنهج المفترض والذي أراه صالحاً، ونتيجة لذلك افترقتْ بعض النتائج بيننا وبين النظرة التراثية كحالة طبيعية للاختلاف المنهجي الذي نوّع الأوليات والمنطلقات الأساسية .

الثالث : شهد علم البلاغة من القدم اتساعاً ملحوظاً بفعل التعاليق والحواشي، وقد اسهمت هذه الحركة الافقية والعمودية في إبراز نتوءات

علمية أثرت سلباً على الطبيعية الدرسية لعلم البلاغة، فصار علم البلاغة مسرحاً للإثارات المنطقية والفلسفية والمناقشات النحوية والصرفية وغيرها، ومما لا نتردد فيه أن هذا المزيج المعرفي جعل علم البلاغة علماً غليظاً لا يحقق الهدف التربوي من العلم والطرح المدرسي له، وظني أن الذي حشّد هذا التنويع الواسع الطموح لإبراز السمة الموسوعية عند المعلقين والمحشين القدامى،وهي السمة التي استعاض عنها العلماء المحدثون سمة التخصص.

وكانت المساهمة لعلاج هذه الإشكالية في هذا الكتاب تنطلق من جهتين:

الاولى: تخليص علم البلاغة من نتوءات العلوم الاخرى.

الثانية: تسييل اللغة وتأديبها بدلاً من لغة المعميات.

والملاحظة التي لا بدّ لي من ذكرها أنني لم أبنِ الكتابة على أن تكون متناً تشرح عباراته، كما هو هدف الكثير ممن يكتبَ المناهج، إيماناً مني بعدم جدوى هذا الاسلوب في التربية الدراسية، ولا يكن هذا إيهاماً بالتساهل في التعبير وتأدية التوصيل العلمي، فقد حاولت أن تكون التراكيب دقيقة ووافية وفي نفس الوقت عصرية وأدبية لتتماشى مع الواقع البلاغي الذي يخضع لمعالجة الكتاب.

وبعد ذلك آمل أن أكون قد وفّقت للوصول لبعض المقصود، ومن الله نستمد العون إنه سميع مجيب.

علي الفرج - قم المقدسة

١٤٢٠ هـ

المدخل البلاغي

البلاغة ـ لغة ـ من (بَلَغَ) الذي يدل على الوصول والانتهاء[1] فيقال : بلغ الغلام أي وصل إلى سن الرشد، وبلغ فلان المنزل، أي وصل إليه، وقال تعالى: **(حكمة بالغة)**[2] أي واصلة إلى غايتها، وفلان بليغ، قادر على إيصال مراده بوجه اكمل .

والبلاغة ـ اصطلاحاً ـ (مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته)[3] وهنا نقف أمام ثلاثة عناصر بحاجة إلى بيان هي :

أ ـ الحال .

ب ـ مقتضى الحال .

ج ـ الفصاحة .

ولكي نعرف معنى (الحال) و(مقتضى الحال) علينا بملاحظة الفارق بين هذين المثالين :

١ـ الله موجود .

---

(١) المعجم الوسيط : مادة بلغ .

(٢) القمر : ٥ .

(٣) مختصر المعاني للتفتازاني : ١/٢٧

٢ـ إنَّ الله لموجود .

فالمثال (١) نراه مكونا من مبتدأ (مسند إليه) وخبر (مسند)، والناتج الدلالي له هو الإخبار بثبوت الوجود لله (عز وجل) .

والمثال (٢) نراه مكونا مما سبق مع زيادة لفظية هي (إنَّ) و(اللام)، وهما حرفا توكيد، والناتج الدلالي له هو الإخبار بوجود الله (عز وجل) على نحو جزمي أكيد .

والاختلاف الصياغي بينهما ـ كما نلمسه بذوقنا ـ نتيجة لاختلاف حالتي المخاطب، فإن كان المخاطب مُنكِراً لوجود الله فلابد من خطابه بالمثال الثاني، وما ذاك إلا لانّ (التوكيد) يقوم بعملية اقناعية (للمنكر)، بينما الإخبار المجرد يقوم بعملية توصيلية للمتلقي فحسب .

(فالإنكار) ـ وهو الخصوصية الخارجية التي تكتنف أجواء الخطاب ـ يسمى (الحال) أو (المقام) .

(والتوكيد) ـ وهو الخصوصية الكلامية التي يستدعيها الحال ـ يسمى (مقتضى الحال) .

وقولنا (إنّ الله لموجود) هو الكلام التأكيدي المطابق لمقتضى الحال، ولمزيد بيان عليك بالشكل التالي :

الحال (الإنكار الخارجي) ⟵ مقتضى الحال(التوكيد)

إن الله لموجود

متطابقان

فكل كلام جاء ليحقق ما يقتضيه الحال يكون (بليغا)، مع حضور شرط الفصاحة التي سنؤجل الكلام عليها بعد نقد هذا المدخل البلاغي .

نقد المدخل البلاغي

بعد أن بينا مقصود البلاغيين من (مطابقة الكلام لمقتضى الحال) كان لزاماً علينا أن نعيد التفكير في هذا المدخل الكلاسي، ونقيس مدى انسجامه مع المعطى البلاغي الحديث، ونقدنا لهذا المدخل يتكئ على ثلاثة أمور :

١ــ علم البلاغة أم فن البلاغة ؟

إذا أطلقنا كلمة (علم) على أي توجه دراسي فإننا نقصد به : (مجموعة المعارف المتكاملة والكليات العامة المتعلقة بظاهرة معينة المستمدة من منهج سليم)، ومن هنا نطرح في البين أهم صفات العلم وهي على النحو التالي :

دقة المفاهيم : أي أن تكون المقدمات والنتائج مبرهنة وموضوعة على صورة رقمية بعيدة عن الانطباعات الشخصية .

الحتمية : وهي أن تتصف المفاهيم المستنبطة بالكلية وحتمية الاطراد، لا أن تنبني المفاهيم على كل واقعة بحدة .

الموضوعية : وهي الانطلاق من موقف الحياد تجاه النتائج، دون الركون للتحيزات الخاصة والميولات القبلية .

التأصيل المنهجي : وهو قيام الدراسة على منهج علمي سليم تنسجم

فيه الخطوات المنهجية والنتائج العلمية، فقد يكون المنهج عقلياً أو استقرائياً أو تجريبياً أو ذوقياً ... الخ[1].

وعند ذلك نتساءل حيال هذا المدخل البلاغي : هل التعريف للبلاغة يوحي بعلميتها أم لا ؟

والجواب : أن مطابقة الكلام لمقتضى الحال نتيجة مرجوة من علم البلاغة، إذ ليست المعارف الكلية هي نفسها المطابقة لمقتضى الحال، وانما العلاقة بينهما هي العلاقة بين الطريق والمستطرق، فعلم البلاغة لابد أن يكون نمطاً دراسياً والمطابقة لمقتضى الحال تكون إجراءاً تطبيقياً .

نستخلص من ذلك انه لابد من التفريق بين أمرين مهمين هما :

علم البلاغة : وهو مجموعة القوانين الكلية التي تستهدف مراعاتها مطابقة الكلام لمقتضى الحال .

فن البلاغة : وهو الإجراء الكلامي الفني الذي نعبر عنه (مطابقة الكلام لمقتضى الحال) .

فعلم البلاغة رافد لفن البلاغة، ومؤسس لقوانينه، والأول مرحلة التنظير والثاني مرحلة التطبيق، والأول يبحث عن الأصول العامة لصناعة النص الأدبي بينما الثاني بنفسه صناعة للنص الأدبي، لذلك تعتبر الكتب البلاغية التنظيرية تبحث في علم البلاغة،والكتب الإنشائية النصوصية ـ ككتاب نهج البلاغة ـ تشكل فن البلاغة .

وبهذا يتبين أن المدخل لم يمثل مدخلا منهجيا، لان البلاغة التي ستبحث عنها هي العلم لا الفن كي يعرف الثاني دون الأول .

---

(١) مقارناً بين بلاغة الخطاب لصلاح فضل : ٢٧، وقاموس العلوم النفسية والاجتماعية لطلعت همام : ٢٩ .

وهذا التفريق الدقيق لما أشكل على الكثير من الكتاب احدث ارتباكاً في العرض، ولذلك شنعوا على البلاغة بان صارت علما على يد السكاكي فافقدها فنيتها[1]، ولكنك عرفت انه لم يخرج فن البلاغة عن فنيته، ولا يعاب العلم على علميته، لأنّه (شرف للبلاغة أن تكون علماً من أن تكون مبعثرة لا تلتزم بخطة أو منهج يضبط حركتها)[2] .

٢ ـ الكلام رسالة أم نص ؟

من المفاهيم الأساسية التي يطرحها الدارسون الجدد مفهوم (النص) الذي اتخذ أبعاداً خاصة ليكون تعبيراً عن المحور الأساس الذي يدور عليه الأدب بشكل عام والبلاغة والأسلوبية بشكل خاص .

ولكي نحدد معنى (النص) لابد أن يكون ضمن الثنائية المعروفة : (الرسالة /النص) فالرسالة تعني النمط اللغوي التواصلي الذي يطلق عليه «الكلام المألوف»، والنص هو النمط اللغوي الراقي المعتمد على المجاز والذي يطلق عليه «الكلام الأدبي» .

وبتعبير آخر : الرسالة هي الحدث اللغوي المسطّح والمباشر، أو الصامت، الذي لا يقدم إلا معنى واحداً، فهو تقريري لا ينبئ عن شيء، ولا يبلغ أو يوصل إلا ما يراد له من قيمة جبرية محددة فيها الواحد زائداً الواحد يساوي الاثنين .

والنص هو الحدث الكلامي غير المباشر والمعتمد على الإيحاء وظلال الدلالات، ويتجاوز العادي والمألوف، وتتركز فعاليته على الطاقات

---

(١) انظر علم المعاني لعبد العزيز عتيق : ٢٤ .

(٢) البلاغة العربية محمد عبد المطلب : ٤ .

والشحنات المنفجرة، ويسلك سبيل الترميز والاسطرة[1]، لذلك عرَّفه بعضهم : بمدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة[2] .

ولتوضيح أكثر نأخذ مثالاً شعرياً، وموازنة بين بيتين للفرزدق، الأول منهما :

هــذا ابــن فاطمــة إن كنــت جاهلَــه
بجــدِّه أنبيــاءُ الله قــد خُــتموا

فهذا البيت الشعري لم تقفز منه ولا مفردة عن معناها المعجمي، بل أراد إيصال معناه شعريا بدلا من النثر، فهو (رسالة) لعدم استبطانه للإيحاء والتعدد الوظيفي، والمثال الثاني منهما :

يكــاد يمسكــه عرفــانَ راحتــهِ
ركــنُ الحطيــم إذا مــا جــاء يســتلمُ

وهذا البيت يصور لنا أن الممدوح بلغ شرفا وعظما لا يطاول، فالركن يقبل عليه عند مجيئه لاستلامه، لأنه يعرف كفه، وهذا التصوير يحرك ما هو ساكن بطبعه، ويطعِّم الجماد بما هو مجرد ونفسي، وهو المعرفة، لذلك يوحي لنا هذا البيت إحساسا بالهيبة والعظم من ظلال التعبير وتأويلاته، بحيث يمكن أن يتعدد وظيفياً ودلالياً، ويستحق أن نسميه (نصاً) .

---

(١) أطياف الوجه الواحد لنعيم اليافي : ١١١ .

(٢) علاقة النص بصاحبه لقاسم المومني : ١١٣، مجلة عالم الفكر، يناير/ مارس ١٩٩٧.

ولا بد أن ننوه على أن مصطلح النص قد ارتبط بصورة كبيرة بمصطلح آخر هو (التناص) الذي يعني تموضع النص في ملتقى نصوص كثيرة، بحيث يعتبر قراءة جديدة لها، فالتناص بحد تعبير جوليا ـ التي استعملت المصطلح لأول مرة ـ هو اقتطاع النص من نصوص سابقة عليه وتحويل لها[1] .

ولا وجود لتعبير لا تعبير آخر سابقا عليه، ولا وجود لما يتولد من ذاته، فإذا كان العمل الأدبي دائما يعد تناصا لأعمال مختزنة في مراحل تكونه، فالنص الأدبي الراقي هو الذي يفتح آفاقا جديدة بنصوص أخرى ليكون مُتَناصّاً، أي يوحِي ويحاكَى ويؤثّر .

وما يهمنا بعد ذلك أن المدخل البلاغي الموروث اتخذ (الكلام) محورًا للدراسات البلاغية، وفقا للتعريف الآنف الذكر، والكلام بطبيعته شامل للرسالة والنص بمفهومهما الحديث، بيد أن البلاغي لا يهمه ما تتكلم به السوقة، فلابد من تحديد المحور الدرسي قبل كل شيء، ومن هنا كان (النص) بما له من المدلول الاصطلاحي هو المحور للدراسات الأدبية بشكل عام والبلاغة بشكل خاص .

وسيكون لهذا التحديد اثر مهم في وضوح السير المنهجي لاختيار الشواهد البلاغية من جهةٍ والنقاط التي يمكن أن تدرس أو تهمل من جهة أخرى .

٣ ـ جدل السلطة: المبدع/ النص/ المتلقي:

الظاهرة الأدبية تتكون من أركان ثلاثة : المبدع والنص والمتلقي،

---

(١) عالم الفكر، العدد السابق: ١١١ ومنزلة الحداثة لطراد الكبيسي : ٤٩ .

وهذا لايعني الاتفاق على طبيعة العلاقة التي بينها، فقد احتدم جدل واسع حول هذه السلطات الثلاث، ومركز هـذا الجدل هو محاولة الإجابة عن السؤال التالي :

ما هو الركن الأساس من هذه الأركان الثلاثة الذي يمثل الظاهرة الأدبية والذي يجب أن ينصب الجهد العلمي في الكشف عن حقيقته ؟

وبتعبير آخر: ما هو الركن الذي يجب أن يتقمص السلطة في البحث العلمي والتحليل الأدبي ؟

وإذا قرأنا الموروث البلاغي والدراسات النقدية والبلاغية الحديثة سنجد أنَّ البحث عن مركزية السلطة مرَّ بأربع مراحل متعاقبة لكلٍّ منها رؤيتها وطبيعة نظرتها :

الأولى : وهي التي احتفلت بالعلاقة بين النص والسياق الخارجي، وهذا ما يتجلى واضحا في التعريف السابق (مطابقة الكلام لمقتضى الحال) فالكلام تعبير آخر عن النص، ومقتضى الحال تعبير عن الإطار والسياق الخارجي الذي يحف بالجو النصي المسمى بـ (الماحَول) .

والمأخذ الذي يتوجه على صلاحية هذه العلاقة للسلطة هو أن السياق الخارجي (مقتضى الحال) ليس هو إلا المناخ الذي يخلق وسطه النص، وليس هو إلا هامش التجربة، والتساؤل الذي يفرض نفسه هو: لماذا نرى كثيرا من النصوص تتجاوز مناخها وسياقها الخارجي لتعبر القرون من الزمن، ومع ذلك محملة بروح الأدب والبلاغة ؟! ما ذاك إلا لعدم مدخلية السياق الخارجي في كينونة النص، كما أننا نرى نصوصا لم نطلع على بيئتها مع أنها تفرض نفسها في إطار الأدبية والجمالية .

ولا نريد أن نوحي للقارئ أن بيئة النص لا دخل لها في إفرازه، وتلونه بلونها ولكن تمام المقصود هو أن الظاهرة الأدبية غير مرهونة

بقفص مقتضى الحال مادامت أدبية، فإن ولادتها في جو معين لا يعني إلا انقداح شرارة وجودها فيه، لا سجنها في داخله .

الثانيــة : وهي التي احتفلت بالعلاقة بين المبدع والنص، ومعظم الدراسات النفسية التي تركز على نشأة الكاتب وسيرته تصب في هذا المجال[1]، ولقد مر على الأدب زمان طال أمده وسلطة المبدع متربعة في ذاكرة القراء، حتى ليجعلون النص وثيقة نفسية تشرح مغاليق نفس مبدعها، وقد قال العرب: المعنى في قلب الشاعر، تدليلا على سلطة المبدع، وقد ساد هذا التصور طويلاً حتى ضغط على بعض النقاد المعاصرين البارزين وهو (هيرتش) ليجعل معرفة نية المؤلف شرطاً للتفسير، وهذا ما يجعل الكاتب فوق النص والقارئ، ولعل هذا ما حدا بـ (روبروفسكي) ـ الناقد الشكلاني ـ لان يقول : إن تاريخ الأدب يعني مؤلفين بلا أعمال[2] .

وهذا التماهي العريق في سلطة المبدع كان له مردود سلبي على الدراسات الأدبية حيث أتخم الأدب بالدراسات في شتى الفنون الإنسانية وترك النص كظاهرة لغوية تستحق الدرس والتحليل .

والإشكال الذي لا يمكن أن يفرّ منه هذا التوجه القائل بسلطة المبدع هو أن طبيعة العلاقة بين المبدع والنص تتحدد بنظرتين : (أنطولوجية) و(تفسيرية).

أما **الانطولوجية** (الوجودية) وهي التي ينظر فيها المبدع على انه مكوّن للنص ومعط له شخصانيته فهي أشبه شئ بعلاقة العلة بالمعلول،

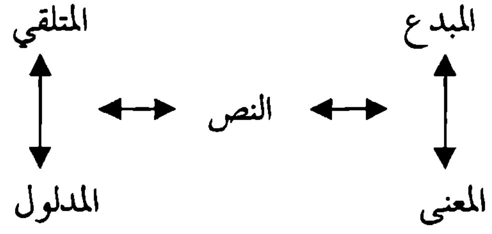
---

(١) أطياف الوجه الواحد لنعيم اليافي : ١٠٦ .

(٢) الخطيئة والتكفير لعبد الله الغذامي : ٢٧ .

والمفيض بالمفاض، وهذه النظرة لا يمكنها أن تتموضع في دائرة الأدبية لعدم الفرق حسبها بين النص كمصنوع للمبدع وبين جميع مصنوعاته اليومية كالمطبوخات والمخيطات وغيرها .

وأما **التفسيرية** فينظر فيها النص على انه نظام إشاري لمعان تتحدد بقصد المبدع ونيته فلا بد من تحديد مقاصد الكاتب ليتحدد المكتوب ، وهذه النظرة بدائية في تصورها للمنجز الأدبي، لان النص واقع بين عالمين : عالم المعنى وعالم المدلول، **فالمعنى** هو ما عناه المبدع بكلامه،وهو سابق على النص وما النص إلا وعاء لحفظ المعنى والمقصود، واما **المدلول** فهو ما يفهم نتيجة لفك الشفرات المضغوطة في النص، وهو ناتج عن النص لا سابق عليه، والتمثيل التجريدي لهذه العلاقة كالتالي :



ومن العبث جدا أن نجعل محور الدراسات الأدبية والبلاغية المعنى المستبطن في وعاء ذهن المتكلم، وإذا جعلنا المحور الدرسي هو المدلول لم نحتج في تفسير النص الأدبي إلى استنطاق المبدع ولا تحفيزه ليفتح مغاليق النص، وما اكثر النصوص التي بيننا لم يعلم قائلها ومع ذلك تحددت مدلولاتها بنفس البنى النصية داخلها، ولنا أن نقول : المعنى في قلب الشاعر، فلا نتعب أنفسنا للبحث عنه، وهذا يكفينا للإعراض عن سلطة المبدع .

الثالثة : وهي التي احتفلت بالنص ذاته رؤية وبنية ونتاجا، فلا علاقة للظاهرة الأدبية بشيء خارج عن النص، وهذا التوجه أوجدته ردة الفعل

من سلطة المبدع لاعادة قيمة النص الأدبي وتأسيسها على أصول فنية صحيحة[1] .

ولعل التوجه لسلطة النص بدأ واضحا بعد أن اصدر (رولان بارت) مقاله المعروف عن (موت المؤلف) عام ١٩٦٨م وشاع هذه التعبير بعده دالا على سلطة النص، وان كان موت المؤلف بدا في اليوم الذي اعتمدت فيه الحركة النقدية النص أساسا لمقاربة البناء [2].

وربما كان اظهر معالم إلغاء المبدع ما كان متضمنا في قول بارت عن الكتابة : (الكتابة قضاء على كل صوت، وعلى كل اصل، الكتابة هو الحياد، هذا التأليف واللف الذي تتيه فيه ذاتنا الفاعلة، إنّها السواد / البياض الذي تضيع فيه كل هوية ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب . . .)[3] .

واهم ما طرحه بارت لتقويض سلطة المؤلف فكرة (التناص) حيث تحولت فيها الرؤية لولادة النص، فبدلا من أن تكون العلاقة الحميمة بين المؤلف والنص أصبحت العلاقة بين النص ونصوص سابقة عليه مختزنة في ذهن الكاتب، فليس الكاتب أباً حقيقياً للنص وإنما هو ناسخ له فحسب، والأب الحقيقي هو تلك الكتلة المُتَناصّة المختزنة في أرشيف التجربة، وهذا المخزون الهائل من الإشارات والاقتباسات جاء من مصادر لا تحصى من الثقافات، ولا يمكن استخدامه إلا بمزجه وتوليفه.

وأخذت سلطة النص تتطاول على أنقاض سلطة المؤلف، وبدأ

---

(١) الخطيئة والتكفير لعبد الله الغذامي : ٢٧ .

(٢) المرايا المحدبة لعبد العزيز حمودة : ٣٤٠، سلسلة عالم المعرفة .

(٣) عالم الفكر : العدد السابق : ١١٥، وكذا ما بعده .

الاهتمام بالنص يأخذ دوره في التوسع وتنوعت العناية بالنص نظراً لاختلاف الزوايا التي ينظر منها إليه، فدرس النص في علاقته بالمفاهيم المجاورة له، وفي علاقته بالتفسير والتأويل والتناص، ودرس من حيث مكوناته اللغوية وغير اللغوية، وما ذاك إلا شاهد حال على شدة الاحتفاء بسلطة النص وهيمنتها على الساحة عقيب انحسار سلطة المبدع وتلاشيها .

وبقطع النظر عن الجذور الفلسفية والسياسية التي ساعدت على إفراز شعار (رفض الذات) ونفيها[1] فان المأخذ الذي لم ينج منه هذا التوجه هو إلغاء جانب الإنسانية عن الظاهرة الأدبية، فليس الإنسان إلا معدّاً لإيجاد الأثر الأدبي ويصبح هو والآخرون بمعزل عن النتاج، ويقف في صف واحد الأديب وغير الأديب، والمبدع والمتكاسل، والناقد والمتفرج، وهل هذا إلا إجحاف بالعقل الإنساني حينما نقطع الحبل السري بينه وبين الأثر، ولا نريد هنا الاحتجاج على انقطاع الرابط الأبوي بين النص والمبدع، ولكننا نحاول إعادة النظر في الهوّة التي حدثت بين وجود النص والوجود الإنساني ، وردمها بأي شكل كان ، ولو بالارتباط بين النص والمتلقي .

الرابعة : وهي التي احتفلت بالعلاقة بين النص والمتلقي، وقد ظهرت نتيجة لهذه السلطة ـ التي نسميها سلطة القراءة ـ نظريات تعنى بالتلقي والاستقبال والاستجابة الجمالية[2]، وسمي عصر القارئ بعصر (ما بعد البنيوية) نتيجة لدفاع البنيويين عن سلطة النص، وكان التوجه النقدي الذي يعلي من سلطة القراءة هو ما يسمى (بالتفكيكية) .

---

(١) يراجع المرايا المحدبة : سلسلة عالم المعرفة : ٢١٤ .

(٢) أطياف الوجه الواحد لنعيم اليافي : ١٠٦ .

وخلاصة رأي التفكيكيين هو أن النص يكتسب أدبيته من القراءة وبالقراءة، والقارئ يجد نفسه وحيداً بعد غياب المؤلف في حضرة النص، يتأمله ويفحصه فيبعد عنه كل ما هو أجنبي، وتتيح له خلوته أن يمارس معه كل صنوف الغرام والعشق، والاهم من ذلك أن الذي يمارسه القارئ - في النص الأدبي - متعدد بغير حصر، مفتوح في أيما اتجاه، منطلق في غير ما قيد، والقارئ هو الذي يستطيع أن ينعش النص أو يذبله، وهو الذي يستطيع أن يحرك النص أو يقف به حيث هو ، أو أن يعيده إلى الوراء، انه القادر على إحياء النص أو إماتته .

وبالجملة : فقد طالت هامة القارئ وعلت هامة القراءة، وصار ينظر إلى القارئ على انه هو المنتج للنص، لا محض متلق سلبي خاضع لسلطته.

ومن الضروري أن نشير في سياق هذه الحقيقة إلى أن النصوص تتفاوت في ما بينها في استفزاز القارئ ودفعه إلى ممارسة فعل القراءة ... فهناك ما يغريك إلى قراءته، وثمة منها ما يصدك عن قراءته، وهناك من النصوص ما يجعلك تعيد قراءته، ومنها ما لا تقرؤه إلا مرة واحدة، وكذا فان من النصوص ما يتمنع على قراءة ولا يتمنع على أخرى .

واشهر التفكيكيين على الإطلاق رولان بارت الذي أطلق كلمته المشهورة (إن مولد القارئ يجب أن يعتمد على موت المؤلف)[1] وهذا التوجه لسلطة القارئ محاولة لاعادة الإنسان وإثباته بعد أن نفته المدرسة البنيوية بشعار سلطة النص .

---

(١) يراجع المرايا المحدبة : عالم المعرفة : ٣٤٠ .

وحاول بعض الدارسين أن يبرز ميلاً من البلاغي الكبير عبد القاهر الجرجاني إلى الفكر التفكيكي في رضوخه لسلطة القراءة، واستشهد على ذلك بنصوص من كتابيه (أسرار البلاغة) و (دلائل الإعجاز) وكانت نتيجة بحثه قوله:

(عند هذا الحد يمكن أنَّ أقول إن عبد القاهر الجرجاني يعلق من غير أن يلغي انتماء النص بصاحبه، بتعبير آخر إن عبد القاهر يوقف صلة النص بصاحبه أو علاقته بقائله ليؤسس صلة من نوع جديد إنها صلة النص بقارئه)[1] .

(١) عالم الفكر : العدد السابق : ١١٣ .

البلاغة العربية وشرعية المنهج

المنهج العلمي هو الطريقة التي يسلكها العقل في دراسة موضوع أي علم من العلوم للوصول إلى قضاياه الكلية، أي القوانين العلمية، وتتوقف معرفة الطرق العلمية على تحديد الغاية من العلم .

وتتنوع المناهج بتنوع العلوم، وقد تختلف في العلم الواحد من عالم إلى آخر، ومن عصر إلى آخر، وتنقسم مناهج العلوم إلى قسمين :

١ـ **المناهج الفنية** : وهي التي يعالج بها الباحث موضوع بحثه على نحو معين يناسب الموضوع المبحوث فيه، فقد يكون استقرائياً وقد يكون ذوقياً وقد يكون تجريبياً وغير ذلك من المناهج، وهذه المناهج كثيرة ومتنوعة بتنوع العلوم والفنون .

٢ـ **المناهج المنطقية** : وهي الطرق العقلية التي يستخدمها الباحث في كسب المطالب العلمية وهو موضوع بحث المنطق[١] .

وبكلمة مختصرة : المنهج هو طريقة التفكير الخاصة بالعلم والتي

---

(١) يراجع قاموس العلوم النفسية والاجتماعية لطلعت همام : ٣٠ والموسوعة الفلسفية لعبد المنعم الحفني : ٤٧١.

تختلف باختلاف العلوم .

والغرض من بيان سمات المنهج العلمي هو ما قد يوجه للبلاغة العربية القديمة من الإشكاليات حول المنهج الدرسي القديم، فإنّنا وإن اعتقدنا أنَّ الدرس البلاغي القديم قائم على أساس من الخبرة الدقيقة الناتجة من الممارسات التطبيقية مع النماذج الأدبية الراقية، وأنّه كان ذا تأثير بالغ في مسيرة النقد العربي إلى يومنا هذا[1]، إلا أنّ هذا الاعتقاد لا يثنينا عن رصد الفجوات المنهجية في الطريقة الكلاسية نتيجة لتطور العلوم والفنون اللغوية المتصلة بصميم البلاغة.

كما أن اعتقادنا بوجود فجوات في الدرس البلاغي القديم لا يعني التطرف، واعتبار البلاغة جسداً مسجىً قد خمدت فيه جذوة الحياة، وأنّه لأكرم لنا وله أن نعلن موته ونواري سوأته في التراب[2] .

والموقف الموضوعي أن ندرس هذه الإشكاليات ونرى صلاحيتها للقبول والتطبيق، وفي البين ذكرت إشكاليات منهجية كثيرة، والذي نراه مأخذاً حقاً على ما أنتجته البلاغة القديمة ومن تابعها من المعاصرين عدة أمور:

الأول: يعد علم البلاغة علماً معيارياً يرسل أحكامه وتقييماته وفق معايير مسبقة، وما يجب هو أن يكون علماً وصفياً (اكتشافياً) يقوم على استخراج المعايير وفق تتبّع الظواهر الأدبية، وما ينبغي أن يكون هو أن

---

(١) البلاغة العربية لمحمد عبد المطلب : ١٣ .

(٢) اتجاهات البحث الأسلوبي لشكري عياد : ٢١٥ .

تنطلق البلاغة بدءاً من الشواهد وانتهاءً بالقوانين والأنماط الحتمية والكلية[1].

وقد يبدو للوهلة الأولى أنّ الاعتماد على القواعد العامة المسبقة يضمن الطابع الكلي للعلم ويبعده عن التشذّر والجزئية، ولكن الحقيقة أن هذا النوع من الكلية ليس هو المقوم للعلم ـ بمفهومه الحديث ـ إذ الكلية العلمية هي ما تكون وفق منهج استقرائي للظاهرة لقياس درجة مصداقيتها .

وقد أدى هذا التعالي المعياري الدائم عند البلاغيين القدامى إلى انفصام حاد بين الظواهر الأدبية والأحكام البلاغية، حتى ليمكن القول أن هذا الانفصام يعد السمة المميزة للبلاغة التقليدية[2] .

ويمكن أن نستشهد لذلك بمثال ذكره بعض البلاغيين هو: أن كثرة التكرار ـ بقول مطلق ـ يخل بالفصاحة، ورتب على ذلك أن تكرار الضمير وتكرار الإضافات تخدش في فصاحة الكلام تطبيقا لتلك الكلية ، واستشهد للأول بقول المتنبي :

سَبُوحٌ لها منها عليها شواهدُ

واستشهد للثاني بقول ابن بابك :

حمامةَ جرعا حومةِ الجندلِ اسجعي

ولكننا نجزم أن هذا الحكم لم ينشا من استقراء موضوعي لظاهرة التكرار لتواجد هذا النمط التكراري في الآيات القرآنية، وهو اكبر شاهد على بطلان هذه الكلية، فقد جاء من النمط الأول تكرّر ضمير المتكلم في

---

(١) يراجع الاتجاهات اللسانية ودورها في الدراسات الأسلوبية لمازن الوعر : ١٤٦، عالم الفكر، يونيو ١٩٩٤ .

(٢) بلاغة الخطاب وعلم النص لصلاح فضل : ١٠٩ .

قوله تعالى : **(إنّا وجدنا آباءنا على أمة وإنّا على آثارهم مهتدون)**[1]، وتكرر ضمير الغائب في قوله تعالى : **(أفرأيت من اتخذ إلهه هواه فأضلّه اللّه)**[2]، وتكرّر ضمير المخاطب في قوله تعالى : **(ثم إلى ربّكم مرجعكم فينبئكم بما كنتم تعملون)**[3]، وقد جاء من النمط الثاني تكرر الإضافات في قوله تعالى : **(ذكر رحمة ربك عبده زكريا)**[4] .

الثاني : عاشت البلاغة العربية تحت وطأة المنطق الارسطي والفكر الفلسفي، فبرز بشكل عقلي غير منهجي لأنّ عقلنة الفكرة غير العقلية تفسدها، وهذا في الواقع دخول في علم بمنهج علم آخر، وهو مظنّة لاستنتاجات غير سليمة، وليست الظواهر البلاغية واللغوية خاضعة للقوانين المنطقية أو الفلسفية، وما ينبغي أن يكون هو الالتزام بمنهج استقرائي ذوقي يعتمد على استقراء الظاهرة الأدبية ثم عرضها على الذوق الإبداعي لاكتشاف النظم التي تحكم عملية الإبداع الأدبي، بدلاً من استنتاج القوانين من شاهد واحد أو شاهدين، وربما كان الشاهد شاذاً في نفسه .

والمثال على ذلك ما ذكروه من أنّ الفعل يدلّ على (التجدّد) في قبال الاسم الذي يدل على (الثبوت)، فإنّ قولنا « يأكل زيد » معناه حصول أكل من زيد آناً بعد آن، وهذه الاستفادة صائبة على مستوى الفعل المضارع، ولكنهم يعللون ذلك بوجه فلسفي دقيق تكون نتيجته دلالة

---

(١) الزخرف : ٢٣ .

(٢) الجاثية : ٢٣ .

(٣) الأنعام : ١٠٨ .

(٤) مريم : ٢ .

الفعل ـ بقول مطلق ـ على التجدد هو : أن التجدد من لوازم الزمان لكونه كمّاً غير قارّ الذات أي لا تجتمع أجزاؤه في الوجود، والزمان جزء من مفهوم الفعل[1] .

وهذا الوجه الفلسفي ينتج لنا دلالة الفعل الماضي أيضاً على التجدد لانَّ الزمان جزء من معناه كباقي الأفعال، وهو من البطلان بوضوح، فقولنا «أكل زيد» ليس معناه إلا حصول الأكل من زيد ولا تطرق له لأي نحو من التجدد، واما فعل الأمر فأوضح من أن ننبِّه على عدم دلالته على التجدد .

أترى لو انبنت عملية الرصد البلاغي على منهج استقرائي ذوقي سنقع في هذه المعمعة من اللوازم غير اللازمة ؟ ! .

الثالث : اهتمت البلاغة القديمة بالجملة أو ما يسمى الحدث الكلامي على أنّه محور البحث البلاغي، حيث اعتبرت الجملة أكبر البنى المحورية للدراسة، فالمجاز والكناية والتشبيه والقصر والإنشاء وغيرها مثال واضح على اعتبار البلاغة القديمة الجملة أساساً لاستنطاق الجمالية .

أما الدراسات البلاغية الحديثة ترى (الخطاب الأدبي) ـ بمفهومه النقدي الواسع الذي يَعْنُون به النسيج الكلي الأدبي الذي يفرزه المبدع ويعبِّر عن تجربة فنية متكاملة ـ أساساً محركاً للبحث البلاغي، وذلك لأنَّ البنى الصغرى (الجمل) وان اختصت كل واحدة منها بميزة محددة إلا أنّ البنية النصية الكبرى المكونة للخطاب تمتلك ميزة جديدة تختلف عن تقنيات كل جملة على حدة .

---

(١) مختصر المعاني للتفتازاني : ١٣٥ .

ففي البلاغة القديمة لا نرى فرقاً في الرصد البلاغي بين بنية الشعر وبنية المقامات وبنية القصة لأنّها لا تعروها ولا رفة نظرة من الاهتمام، مع أنّ البنى الخطابية هي المحرك الأساس للذوق العام، والمدخل الوحيد لإنتاج الجمالية الأدبية سواء على مستوى الكاتب كمنتج أول أو على مستوى القارئ كمنتج ثانٍ .

ومن هنا طرحت مشكلة الأجناس الأدبية على صيغة إشكالية قديمة قدم الإبداع نفسه تعبيراً عن تلك الخصائص البنائية التي تتميز بها مجموعة من الأنماط لتشكل جنساً أدبياً قبال الأجناس الأدبية الأخرى .

نعم حاول البلاغيون والنحاة فرز النثر عن الشعر اعتماداً على الاختلاف البنائي بينهما، ولكنّ هذا ليس كافيا لإنهاء البحث عن الخطابات الأدبية، فالنثر بوحده يدخل تحته عدة أجناس أدبية لا بد من أن تفرز، كما أنّ الفاصل بين الشعر والنثر ليس فاصلاً نهائياً بين منطقتين، إذ تبرز في البين عدة إشكاليات :

١ ـ إذا كانت الثنائية تعبيراً عن نوعية اللغة، إذ لغة الشعر أرقى من لغة النثر، فهنا نصطدم بالقرآن الكريم المفعم بعناصر الشعرية الحقة وهو نثر لا شعر، وقد حاول (طه حسين) أن يحل هذه الأزمة باعتبار القسمة ثلاثية : شعر ونثر وقرآن [1] ، وهذا اكبر شاهد على فشل الثنائية لعدم استيعابها لأبرز المظاهر اللغوية.

٢ ـ إذا كان الاختلاف في جانب القيم الصوتية والإيقاعية فلن يكون بإمكان الثنائية أن تعبر عن خصائص بنائية، بل كل ما لديها من

---

(١) بلاغة الخطاب لصلاح فضل : ٦٩ .

التفسير هو التفسير الشكلي بعيدا عن أي مضمون، وهذا ما رفضه حتى الأقدمون إذ وجدوا كلاما مقفى وموزونا ولا يحمل أية قيمة شعرية، كما وجدوا نثرا راقيا خليقا أن يطلق عليه (قول شعري)[1] - على حد تعبير ابن سيناء - .

٣ - نقف أمام مشكل ما يسمى (بقصيدة النثر) التي استمدت تسميتها من اخذ الروح من الشعر والجسد من النثر، وظني أن الرافضين لتسميتها قصيدة كان رفضهم من ضغط ثنائية الشعر والنثر التي بصمت بكل أصابعها على ذاكرة الناس .

وبعد أن طرحنا المآخذ المنهجية على البلاغة التقليدية فإننا سنحاول أن نحتفظ بها في ذاكرتنا ونحن نعالج مفردات البحوث البلاغية لنتعرف من خلالها على مواطن الفجوات و مواطن الإبداع المنهجي، مع أننا لن نفترق كثيرا في التبويب والترتيب عما كانت عليه المناهج البلاغية التقليدية .

---

(١) منزلة الحداثة لطراد الكبيسي : ٩٠ .

من البلاغة إلى الاسلوبية

لا بد من إعطاء لمحة سريعة عن علم اللسانيات والأسلوبية، لأننا كثيراً ما نسمع أنّ الأسلوبية هي البلاغة الحديثة أو أنّها وريث البلاغة القديمة، وأنّ البلاغة هي أسلوبية القدماء، ونسمع أيضاً أنّ الأسلوبية نمت في أحضان علم اللسانيات، فلنفتح نافذة ضيقة على علم اللسانيات والأسلوبية لنعرف أين تسير البلاغة في العصر الحديث :

علم اللسانيات

ويسمى علم الألسنية والالسنيات واللسانيات، وكثير من الدارسين يفضل أن يسميه علم اللغة الحديث، ويقصد به العلم الذي يدرس اللغة البشرية من جميع نواحيها .

فهو يدرس اللغة العربية لا لأنّها لغة عربية بل لأنّها لغة فقط، أو عملية تواصلية كلامية، ولذلك يصب علماء اللسان جهودهم في استكشاف الظواهر العامة التي تحكم جميع اللغات، دون الظواهر الخاصة في لغة ما.

وبما أن اللغة ظاهرة اجتماعية فهي مرتبطة بظواهر كثيرة لغوية وغير لغوية،وسبب ذلك تشعب اللسانيات إلى فروع عديدة يعنى كل فرع منها بظاهرة لغوية معينة وأهم الفروع اللسانية ما يلي :

١ــ اللسانيات النظرية :

وهي تدرس اللغة من نواحٍ أربع :

أ ـ من ناحية كونها أصواتاً وبصرف النظر عن طبيعة الوظيفة التي تؤديها تلك الأصوات، وتتركز الدراسة فيها على حركة عضلات أعضاء النطق، وكيفية إدراك السمع لها، ويسمى هذا الفرع الذي يدرس هذه الناحية (علم الأصوات) أو (الفوناتيك).

ب ـ من ناحية كونها صوتا له وظيفة دلالية، وتتركز فيها الدراسة على كيفية تأدية الأصوات لوظيفتها، مثل (التنغيم) على آخر جملة : هذا كتابك ؟ الذي يدل على أن الجملة استفهامية، فهو صوت له وظيفة دلالية، والفرع الذي يدرس هذه الناحية يسمى (علم وظيفة الأصوات) أو (الفونولوجيا) .

ج ـ من ناحية التركيب الكلامي، سواء من جهة تركيب المفردة الواحدة أو من جهة تركيب الجملة، كالبحث عن الاشتقاق، والبحث في تركيب الجملة الشرطية ـ مثلا ـ ويسمى (علم النحو) ولا يخفى الفرق بين علم النحو القديم وعلم النحو اللساني .

د ـ من ناحية الصلة بين اللفظ والمعنى، فهل المعنى موجود في الخارج أم في الذهن أم في المعجم أم في السياق ؟ وهل يختلف المعنى الواحد باختلاف السياقات أم لا ؟ كل ذلك يدرس في الفرع اللساني المسمى (علم الدلالة) أو (السيمانتيك) .

٢ ــ اللسانيات الأنثروبولوجية:

وهو يهتم بدراسة اللغة من جهة أنها عامل من عوامل اختلاف أجناس البشر، وبالتالي تقسيم الأجناس على أساس اللغة .

٣ــ اللسانيات البيولوجية:

وهـو يهتم بالعلاقـات القائمة بين اللغة وتكويـن الدمـاغ البشـري، وكيفية نشوء اللغة واكتسابها، وكيفية نشوء الأمراض اللغوية كالتأتأة والفأفأة واللثغة .

٤ــ اللسانيات السوسيولوجية:

وهو يهتم بالبحث عن العلاقات بين اللغة والمجتمع، وهـل يمكنـها أن تعكس الظواهر الاجتماعية الأخرى أم لا ؟.

وأخـيراً هـذه لمحة سريعة ومختصرة يمكننا أن نطل بها على علم اللسانيات الحديث، وعلى من أراد التعمق والاستزادة الرجوع إلى مظان ذلك[١] .

الأسلوبية الحديثة

وتسمى (علم دراسة الأساليب) أو (علم الأساليب) أو (الأسلوبيات)، و أول ما يلفت النظر حول هـذه المصطلحات هـو عدم انضباطها في المعاجم اللغوية والأدبية، فترى بعضاً يوسّعها والآخر يضيقها .

ولكي نخرج بصورة واضحة عـن الأسلوبية فلنعـرف بـدءاً أنّ هناك اتجاهين في الدراسة الأسلوبية هما: الأسلوبية اللسانية، والأسلوبية الأدبية، واعتقد أن الخلط في المصطلح وقع نتيجة لعدم وضع الفاصل الواضح بين هذين الاتجاهين في الدراسة الأسلوبية :

---

(١) للاستزادة انظر الوجيز في فقـه اللغـة لمحمـد الانطـاكي ، ودراسـات في فقـه اللغـة لصبحي الصالح، وأضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة لمحمد خرما، ومقدمة لدراسة فقه اللغة لمحمد أبو الفرج .

١ـ الأسلوبية اللسانية :

وهي تعنى بالدراسة العلمية لقضايا التعبير الكلامي على أساس أنّه عملية تواصلية مكونة من مرسل ومستقبل وخطاب وقناة الخطاب (الأسلوب).

فالأسلوبية اللسانية تركز ثقلها على جميع التعابير الكلامية، وليس لها انحياز إلى التعبير الأدبي، إلا بقدر أنّه تعبير، وهي تُعنى باكتشاف النظريات التي تحكم الأساليب اللغوية، ولا تنظر إلى القيمة الجمالية فيها بقدر ما تنظر إلى قدرتها على حمل الشعور والفكرة وإيصالهما إلى المتلقي .

فهي إذن تحاول رصد الأساليب اللغوية عند مختلف الطبقات والمجتمعات للخروج بالقوانين العامة التي تشكل إطاراً حاوياً للأساليب الكلامية .

وقد حدد (بيير جيرو) مجالات الدراسة الأسلوبية للقيم التعبيرية للغة في :

اللهجة وتكون منخفضة كما في لهجة البيت والمقهى والشارع، أو متوسطة كما في لهجة المهنة والمكتب والعلاقات الاجتماعية، أو رفيعة كما في لهجات المناسبات الخاصة والخطب .

الطبقات والطوائف : إذ لكل طبقة أساليبها في التعبير، فطبقة أصحاب رؤوس الأموال تختلف أساليبها عن طبقة الفلاحين والفقراء .

الزمان : إذ لكل عصر مفرداته وأساليبه، فقد نرى كتاباً فنكتشف أنّ مؤلفه من القرن السابع ـ مثلاً ـ أو من عصر العثمانيين وغير ذلك، وما ذاك إلا لأنّ الزمن يحدد السلوك اللغوي .

المكان : وهو أجلى مظاهر الاختلاف الأسلوبي، إذ لكل منطقة تعابيرها وتراكيبها ومفرداتها، إلى المستوى الذي يجعلنا أول ما نتوقع به

إقليم الشخص هو كلامه وأسلوبه .

العمر : فان للأطفال أساليب وللرجال أخرى، ولذلك نرى أنفسنا نتحاشى بعض التعابير رغم صحتها ومفهوميتها عند الناس لأنها لا تناسب طبقتنا من العمر .

الجنس : فالنساء لهم أساليب تعبيرية تخصهم لا نراها عند الرجال ، ولذلك قد نكتشف من ذلك كثرة مخالطة البعض للنساء من طريقة تعبيره ومفرداته[1].

٢ـ الأسلوبية الأدبية :

إنّ أول نواة للأسلوبية الأدبية تكونت عند قدماء اليونان حيث اهتموا بحرفة المحاماة، حينها برز الاهتمام بكيفية انتقاء الكلام لاقناع الناس .

بعد ذلك دخلت سمة انتقاء الكلام إلى علم الخطابة، حيث كتب عنها أرسطو واعتبرها عملية اختيار الكلمات وتنسيقها وصياغتها صياغة فنية يقصد بها التأثير على مشاعر الناس .

وبعد ذلك اندمجت سمة الانتقاء بالآداب، واستمرت هذه السمة حتى أوائل القرن العشرين، وحينئذٍ ظهرت محاولات للتجديد بدأت بكتاب (الأسلوبيات) لمؤلفه (تشارلز بالي) السويسري حيث انطلقت تسمية هذا العلم حينها، ولم يعد يهتم بتقنيات الإقناع كما في حرفة المحاماة، أو التأثير على مشاعر الناس كما في فن الخطابة، بل انصب اهتمامه على إظهار جماليات الأسلوب وفنيته .

---

(١) النقد و الأسلوبية لعدنان بن ذريل : ٣٠٠ .

فالأسلوبية الأدبية : هي دراسة الأساليب الأدبية من ناحية جماليتها وفنيتها، وهي التي تهمنا في هذا البيان .

واهم ما يميز الأسلوبية الأدبية هي قيامها بدراسة الإبداع الفردي، واستخلاص الظواهر الناجمة عنه وتتبع الملامح المنبثقة منه، وحينئذ يمكننا القول إن الأسلوبية ممهدة للبلاغة، إذ تتبع دراسة الإبداع الفردي يشكل نمطا تجريبيا يضم إلى بقية الأنماط التجريبية للوصول إلى نتائج عامة وكلية، وبالتالي يمكن الدخول إلى دائرة البلاغة العامة لأنها بدورها تقوم بعملية دراسة المعايير الكلية، ومدى اتساقها مع بعضها وتحليلها فنياً ووظيفياً[1] .

والفرق الآخر بين الأسلوبية والبلاغة أن الأولى تفترض تجربة سابقة كموضوعة لتحليلها ورصد ظواهرها الجمالية، في حين الثانية تطمح لإرساء القواعد التي تعطى لصناعة الظاهرة الأدبية، ومن هذه الناحية تكون البلاغة تمهد للدرس الأسلوبي .

والنتيجة هي : أن الأسلوبية الأدبية والبلاغة في حالة جدل وتفاعل دائم، فالأولى تحلل النص أسلوبياً والثانية تدرس التحليل لصياغة القواعد المنتجة للنص، ويأخذه الآخر ليحلله وهكذا .

ومن هنا لا بدّ أن نتأمل فيما أطلقه الكثير من الدارسين الجدد من النظرات السلبية حول البلاغة حيث رموها بالعقم وعدم الجدوى[2] .

---

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص لصلاح فضل : ١٧٩ .

(٢) الاتجاهات اللسانية ودورها في الدراسات الأسلوبية لمازن الوعر: ٣٦.

البلاغة والنقد

الكلام حول النقد الأدبي من الأمور الخطيرة في هذا الزمن، حيث صارت فيه الاتجاهات النقدية كقطع الشطرنج التي تتحرك على خشبة واحدة، والبعض منها يتوازى في حركته مع الآخر، وقد يتقاطع معه، وقد يصارعه وقد يسبب خروجه من الساحة، وقد كثرت المناهج النقدية إلى مستوى لا يكون اكتشاف الفواصل الزمنية والموضوعية بينها أمراً ميسوراً .

وأول ما نلفت النظر إليه أنّ النقد الأدبي عملة ذات وجهين، فالنقد بوصفه علماً تنظيرياً له أسسه وقوانينه يختلف عنه بما هو منهج إجرائي تطبيقي، وقلنا إنّه عملة ذات وجهين لأننا لا يمكننا أن نذهب إلى وحدتهما، ولا يمكننا أن نفصلهما عن بعضهما، فمن الواضح أن هذه النظريات والأسس لا توجد مجردة عن الأعمال الأدبية في مجموعها وملابساتها، ولكنها نتيجة لعمليات عقلية مبدؤها النظر والتأمل في النتاج الأدبي ومنتهاها تقويم هذا النتاج[1] .

---

(١) النقد الأدبي الحديث لمحمد غنيمي هلال : ٩ .

والذي يهمّنا هو النقد من جهته التنظيرية العلمية لأنّها هي مبدأ الاختلاف في المناهج التطبيقية، وهو منشأ التداخل بينه وبين علم البلاغة، ورغم اختلاف التعريفات التي عرّف بها النقد الأدبي إلا أنّ القدر المشترك بينها هو : انه مجموعة النظريات التي تقدم لفحص الآثار الأدبية، وتقدير ما لها من قيم جمالية[1] .

ومن التعريف يتبين أن حكم الناقد لابد أن ينطلق من خلال مبررات وتعليلات، فقد كان الناقد قديما يصدر أحكامه من منصّة عالية تدعي لنفسها سلطة مطلقة ولا تهتم بشرح حيثيات الأحكام النقدية، ولكن الرؤية الحديثة لا تفصل بين الحكم والتحليل في العملية النقدية، وبذلك اصبح الناقد شريكاً في المشروع الفني، واصبح النقد مصباح إضاءة لا صولجان حكم[2] .

ومن التعريف يتبين أيضا أن ما يسمى (النقد الانطباعي) لا يحمل الروح العلمية للنقد، والنقد الانطباعي هو الذي لا يهتم فيه الناقد بتحليل الأثر الأدبي ولا بمناقشة قضاياه الجمالية وإنما يهتم بتقديم انطباعات شخصية وتأثرات فردية بأسلوب جذاب كما صنع العقاد في نقده لشعر أحمد شوقي[3] .

ومن التعريف يتبين أيضا أن تحليل النص جمالياً هو الهدف الأساس للناقد، ولكن هذا لا يعني وقوف النقد عند هذا الهدف، فهناك أهداف

---

(١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب لمجدي وهبة : ٤١٧ .

(٢) مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي لمحمود الربيعي : ٣٢٠، مجلة عالم الفكر، العددان الأول والثاني ١٩٩٤ .

(٣) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب لمجدي وهبة : ٤١٧ .

ثانوية بالغة القيمة كمساعدة القارئ على فهم النص الأدبي، ومساعدة الفنان على فهم فنّه، ودفع عجلة الفنّ في طريق التطور .

وأخيراً لا بد من التفريق بين النقد الأدبي والبلاغة لشدة التداخل بينهما في منطقة العمل، فكلاهما يتمحور حول النص الأدبي، ولكنّ النقد الأدبي يلاحق النص المصنوع، والبلاغة تؤسس الأدوات لصناعة النص، والنقد علم وصفي يرصد الظواهر الجمالية في النص، والبلاغة علم معياري يرسي القواعد الكلية التي بها تخلق جمالية النص، ولكن هذا لا يقطع الجدل على مستوى التطبيق، فكثيراً ما يَعتبر الناقد القواعد البلاغية أداة من أدواته، وكثيراً ما تستعين البلاغة بالأحكام النقدية لتأصيل قواعدها وكلياتها .

ويبقى التفريق بين النقد الأدبي والأسلوبية أشكل من سابقه، لان كلا منهما يصف .. ويحلل .. ويركب .. ويفسر، ولكن بينما تكتفي الأسلوبية بالكشف والتقرير يعمد النقد الأدبي إلى التقييم وإصدار الأحكام النهائية .

ولكن دلت التجارب أنّ النقد الأدبي يستقيم أكثر، وتصح أحكامه أكثر حين يتساند مع التحليلات الأسلوبية، وأمّا الأسلوبية فتتخذ القيم النقدية ممتلكاً قابلاً للرصد والإحصاء[1] .

---

(١) النقد والأسلوبية لعدنان بن ذريل : ١٧٥ .

المراحل التاريخية للبلاغة العربية

إذا تهجينا التاريخ الأدبي العربي وتتبعنا قصة البلاغة فيه أمكننا أن نستخلص منه أربع مراحل مرت بها البلاغة العربية هي :

المرحلة الذوقية : وهي المرحلة التي كان العرب فيها يعيشون البلاغة في داخلهم على ألسنتهم، ومن دون التفات إلى أنّها فن منحاز عن بقية الفنون، ويمكن تأريخ بداية هذه المرحلة ببداية ظهور العرب على هذه البسيطة، وقد ذكر ذلك (بروكلمان) في كتابه (تاريخ الأدب العربي) حيث قال : (... كان شعر العرب فنّاً مستوفيا لاسباب النضج والكمال منذ ظهور العرب على صفحة التاريخ ...)[1] ولا يمكننا أن نفصل بين حياة الشعر وحياة البلاغة في المجتمع العربي .

المرحلة المعرفية : وهي الفترة التي بدأت البلاغة تنفصل نوعاً ما عن كومة الفنون، ولكن من غير أن تطرح على هيئة إجرائية تنظيمية بل بقيت مبعثرة في الكتابات والكلمات، ويمكن تأريخ بداية هذه المرحلة في أثناء القرن الرابع حيث دخل السجع دائرة الأدب بعد أن كان أسلوباً

---

(١) تاريخ الأدب العربي لكارل بروكلمان : ١/٤٤ .

وعظياً، فظهر في كتابة الرسائل أدب المقامات .

وقد عبَّرنا عنها بالمرحلة المعرفية لأنّ المعرفة وحدها لا تمثّل علما بالمعنى الصحيح، وإنّما تتحول إلى العلمية تبعاً لأسلوب التفكير ومنهجية البحث ورصد الظواهر بدقة وتفسيرها .

المرحلة التقنينية : وهي الفترة التي انفصل علم البلاغة ـ تماماً ـ عن بقية الفنون وطرح على هيئة قواعد منهجية، وصار علماً مستقلاً واضح المعالم في حدوده ومصطلحاته وتقسيماته، وذلك منذ أوائل القرن السابع الهجري على يد سراج الدين أبي يعقوب يوسف بن محمد السكّاكي المعتزلي (٦٢٦ هـ).

مرحلة التحديث : وهي الفترة التي برزت فيها ثلّة من علماء العربية رافعين شعار التجديد للبلاغة وإكسائها حلة تتناسب والتطورات الحديثة ، وكان ذلك نتيجة للاتصال بالوافد الغربي وخصوصاً في التطورات اللسانية ، وكان من بين الداعين إلى تحديث البلاغة العربية أمين الخولي واحمد الشايب ومصطفى صادق الرافعي، وقد تتابعت الدراسات بعدهم إلى يومنا هذا ، ولا زالت البحوث البلاغية تنتظر تحليلاً وتقويماً أكثر .

الفصاحة

احتلّ البحث عن الفصاحة مساحة واسعة في الكتب البلاغية الموروثة، حيث شكّلت مدخلاً متقدماً، إذ قلّما نجد رأياً حديثاً يتصل بالفصاحة لم تكن له جذور هناك، وقد طرح البحث في الفصاحة على مستويين : مستوى المفردة، ومستوى التركيب، كبداية لاستيعاب جميع الحالات التي رصدها البلاغيون ممّا يعكس الذائقة العربية، إذ أنّ الكلمة إمّا مفردة أو في ضمن تركيب، ولا ثالث لهما، واليك تفصيل البحث فيهما :

فصاحة المفردة

أجرى الخليل بن احمد ـ قديماً ـ عملية حسابية بسيطة ليعلم فيها مقدار الكلمات التي يمكن أن تتألف منها أصوات اللغة العربية، فتبين له أن عدد هذه الكلمات الممكنة يتجاوز اثني عشر مليوناً، وبالطبع فإنّها تنقسم إلى قسمين :

١ـ **غير المستعمل** : وقد يكون غير مستعمل في أي لغة كالنسج الصوتي المؤلف من أصوات من جنس واحد مثل : ببب، تتت، ممم ...... الخ، وقد يكون غير مستعمل في اللغة العربية بالخصوص، كأن تكون الكلمة رباعية أو خماسية خالية من أحرف الذلاقة (الميم والنون والراء

واللام والباء والفاء) مثل عقجش، وقد يكون غير مستعمل في اللغة العربية بالنسبة لكلماتها وإن كانت لا تأباه في الكلمات الأعجمية المعربة، كالكلمات التي يجتمع فيها (الجيم) مع (الصاد) مثل صولجان، أو (الجيم) مع (القاف) مثل منجنيق، أو (السين) مع (الزاي) مثل سوزان، أو (النون) مع (الراء) مباشرةً مثل نرجس، وإن وجد هذا النسج الصوتي في كلمة دلّ على أنّها أعجمية معرَّبة[1].

٢ـ **المستعمل** : وهو النسج الصوتي الذي جرى على ألسِنة العرب الخلّص وهذا ـ بالطبع ـ ينقسم إلى الفصيح وغير الفصيح، وقد قام البلاغيون برصد النسج الصوتي غير الفصيح، وذكروا لذلك ثلاثة أسباب :

الأول : تنافر الحروف :

ونماذج التنافر كانت قليلة يتوارثها البلاغيون خلفا عن سلف، وذلك نحو (مستشزرات) في قول امرئ القيس :

غدائره مستشزراتٌ إلى العلا

تضل المدارى في مثنى ومرسل

ومن ذلك ما ذكره الخليل بن احمد كنموذج للتنافر وهي لفظة (الهعخع) وهو نوع من النبات، وقد طرِحت عدّة آراء لتفسير ظاهرة تنافر الحروف :

أ ـ **التقارب الشديد في المخرج** : فان كلمة (الهعخع) مكونة من أحرف حلقية، كما أن كلمة (مستشزرات) تحتوي على حرف (الزاي) و(السين) و(التاء) وهي من الاحرف اللثوية، وتتميماً للفائدة نذكر

---

(١) الوجيز في فقه اللغة لمحمد الانطاكي : ٢٠٩ .

جهاز النطق الإنساني ومخارج الحروف[1] :

لقب الحرف	الحرف	المخرج
الاحرف الجوفيـة	احرف المد ا ـ و ـ ي	فراغ الحلق والفم
الاحرف الحلقيـة	ع ـ ح ـ غ ـ خ	الحلق
الاحرف اللهويـة	ق ـ ك	قرب اللهاة
الاحرف الشجْرية	ج ـ ش ـ ي	شجْر الفم (الغار)
الاحرف الذلقيـة	ل ـ ن ـ ر	ذلق اللسان أي طرفه
الاحرف النِّطعيـة	ط ـ د ـ ت	نِطْع الفم
الاحرف الأسَليـة	ص ـ س ـ ز	أسَلة اللسان
الاحرف اللثويـة	ظ ـ ذ ـ ث	قرب اللثة
الاحرف الشفويـة	ف ـ ب ـ م ـ و	الشفتين
الاحرف الخيشومية	نْ ـ التنوين	الخيشوم

وقد رفض ابن الأثير أن يكون التقارب في المخرج هو سبب التنافـر، وذلـك لوجـود كثير مـن المفـردات التي تتقـارب مخرجـا ومـع ذلـك تبقـى مقبولة، مثل (شجي) و(جيش)، وفي التنزيل :(**ألم أعـــهد**)[2]، كمـا أن البعض الآخر مستقبح رغم تباعد حروفه مخرجاً مثل (ملع)[3].

ب ـ **الكثافة الصوتية** : وهـي كثرة الحـروف المكونـة للكلمـة، وهـذا

(١) انظر دراسات في فقه اللغة لصبحي الصالح : ٢٧٨، و الهندسـة الصوتيـة في القصيـدة المعاصرة / عالم الفكر الكويتية : ١٢١ .

(٢) يس : ٦٠ .

(٣) المطول للتفتازاني : ١٧ .

واضح في (مستشزرات)، وذكروا أنّ الأوزان ثلاثة : ثلاثية ورباعية وخماسية، وأنّ أكثرها استعمالاً الثلاثي لخفته، وأقلّها الخماسي لكثرة حروفه .

إلا أنّ هذا يصطدم مع ما ورد في الكتاب الكريم من الكلمات التي طالت حروفها ومع ذلك فهي مستحسنة، كقوله تعالى :(**فسيكفيكهم**)[1] و (**ليستخلفنهم**)[2]، والذي يدلنا على عدم كون الكثافة الصوتية هي سبب التنافر عدم النفرة من قولنا (مستنفرات) أو (مستشرفات) مع أنها على وزن (مستشزرات)[3] .

ج ـ **المخالفة للذوق** : فكل ما عده الذوق متعسر النطق كان متنافراً، وإلا فلا، سواءً اقتربت المخارج أم ابتعدت .

والإنصاف أن هذا الرأي لم يأت بجديد، فان الذوق السليم لا يحكم جزافاً بين قولنا (الهعخع) وقولنا (النبات) ما لم يتكئ على سبب .

أقول: الذي نراه أنّ السبب في تنافر الحروف هو ما ذكر أولاً من تقارب المخارج لحروف الكلمة، ولكنّه ليس على اطلاقه بل يتدخل في ذلك طبيعة نفس الحرف ومخرجه النطقي .

ولابد لنا أن نعيد النظر فيما ذكره ابن الأثير سابقاً، فأمّا ما ذكره من كلمة (مَلَعَ) فإنّ دسَّها في هذا البحث خلط واضح، إذ أنّنا نتكلم عن تنافر الحروف الذي يطرأ على نطق المتكلم، وهذا لا نراه في كلمة (مَلَعَ) إذ الانسجام الصوتي آخذٌ مكانه فيها، وأمّا القبح الذي

(١) البقرة : ١٣٧ .

(٢) النور : ٥٥ .

(٣) البلاغة العربية لمحمد عبد المطلب : ٤٥ .

فيها فهو راجع إلى عدم الأُلفة الإيقاعية فيها عند حاسة السمع التي هي في طرف المتلقي، مع أنّنا لا نسلم هذا القبح أيضاً، وذلك لورودها في اشتقاقات عربية كثيرة، مما يوحي بالفتها على ألسنة العرب وأسماعهم، كقولهم : مَلعَت الدابة أي أسرعت، والمِلاع : المَفَازة لا نبات فيها، ويقال : هم على فلان مَلع واحد أي تجمعوا عليه بالعداوة، والمَيلع : الفرس السريع[1] .

واما كلمة (شَجِيّ) و (جَيْش) فإنّ تحرك (الشين) فيهما أنقذهما من التنافر الذي كادتا تقعان فيه، ولذلك لو قال (جَشْيان) حصل التنافر .

وأمّا كلمة (أعْهَد) فإنّ (العين) و(الهاء) وإن جعلتا من الأحرف الحلقية إلا أنّ البعض اعتبر العين صوت حلقي، لأنّه يعتمد على ضغط اللسان على الحلق، بينما الهاء حرف حنجري، لأنّه يصدر من الحنجرة دون أن يعوقه شئ، ومع ذلك فلأنّهم أحسّوا بهذا الثقل القليل أجازوا قلبهما حاءين[2]، وإدغامهما تخلصا منه نحو قولك :

مَعْهُم، أعْهَد ←——— مَحُّم، أحَّد

ونستخلص عدم صحة ما أورده ابن الأثير على التفسير الأول لظاهرة تنافر الحروف، وإذا أردنا تطبيقها دقيقاً على كلمة (مستشزرات) لوجدنا أنّ مركز الثقل والتنافر هو اجتماع (الشين) الساكنة مع (الزاي) ، ولذلك لا نراهما مجتمعتين عند الاستعمال إلا والشين متحركة، كما ورد في الكتاب الكريم (انْشُزُوا)، ولاحظ الفرق الواضح بين العمودين:

---

(١) المعجم الوسيط : مادة (م ل ع) .

(٢) الوجيز في فقه اللغة للانطاكي : ١٦٧ .

نَشْزكم ⟵ انشُزوا

مُسْتَشْزِرات ⟵ شَزْر

نَشْزِن ⟵ شَزْن

والفارق بينهما أنّ الشين المتحركة تسمح للسان بالحركة عند الانتهاء من نطقها، مما يجعله يبتعد قليلاً عنه فيسهل الرجوع للنُّطق بالزَّاي، بينما الشين الساكنة لا تسمح للسان بالابتعاد عن مخرجها، فيصعب حينئذٍ الاستعداد للنطق بالزاي، حيث يبقى اللسان ثابتاً، وإنّما يقوم بعملية نقل الضغطة من منطقة (الغار) إلى منطقة (مجمع اللثة والأسنان)

وأما كلمة (الهعخع) فالأمر فيها واضح، إذ أنّها مكونة من أربعة أحرف حلقية، ممّا لا نجد له مثيلاً في كلمة أخرى، حيث سبب ضيق المسافة بين المخارج النطقية، فحصل التنافر .

والنتيجة : أن تقارب مخارج الحروف مع خصوصية تلك المخارج وخصوصية كلّ حرف من ناحية سكونه أو حركته تشكل جميعها المناخ لتأسيس التنافر النطقي، ولا يكفي الواحد منها لحصوله .

الثاني: الغرابة

وهي استعمال كلمة غير مأنوسة التداول عند العرب، وقد حاول ابن فارس في كتابه (معجم مقاييس اللغة) أن يستوعب أكبر قدر من الكلمات الغريبة، فلْنَرَ - مثلاً - في باب ما جاء من كلام العرب على أكثر من ثلاثة أحرف أوله جيم[1] :

جذمور - جرذب - جعفل - جسرب - جمعرة - جعظار - جلعد -

---

(١) معجم مقاييس اللغة لابن فارس : ١/ ٥٠٥ .

جحدل . . الخ مما لا نكاد نسمع به في شعر أو نثر .

ولا يختلط علينا الأمر إذ نحن بين ثنائيتين هما (ثنائية الغرابة والأنس) و(ثنائية الرقة والجزالة) وكلامنا في الثنائية الأولى حيث تتصل بواقع الاستعمال عند العرب، فإذا كانت المفردة مستعملة بكثرة كانت (مأنوسة) وإلا فهي (غريبة)، بينما الثنائية الثانية تتصل بعملية الاختيار داخل الكلمات المأنوسة، فإذا كانت المفردة عليها ظلال الصلابة والبداوة فهي (جزلة) وإلا فهي (رقيقة) سلسة .

والوحشية ـ التي تعني غرابة المفردة عن قاموس التداول عند العرب ـ أمر نسبي، خاضع للمكان والزمان، فقد تكون الكلمة وحشية في قطر مأنوسة في آخر، كما أن التطور الزمني قد يجعل الكلمة العائمة بين المتكلمين طافية وبالعكس، فلا يمكننا أن نحكم على مفردات خطبة الأشباح[1] ـ مثلا ـ التي في نهج البلاغة بوحشيتها حيث جاء فيها ـ في وصف السحاب ـ :

(حتى إذا تمخضت لجة المزن فيه، والتمع برقه في كففه، ولم ينم وميضه في كنهور ربابه، ومتراكم سحابه، أرسله سحا متداركا، قد أسف هيدبه، تمريه الجنوب درر أهاضيبه، ودفع شآبيبه، فلما ألقت السحاب برك بوانيها، وبعاع ما استقلت به . . .الخ)

وربما يرتبط هذا النص بواقع آخر قد التفت له ابن الأثير في (المثل السائر)، وهو نسبية استعمال المفردة في الأجناس الأدبية، فرب مفردة مأنوسة في الشعر وحشية في النثر، أو مأنوسة في الخطب وحشية في

---

(١) نهج البلاغة للشريف الرضي : ٢١٢ .

الرسائل وهكذا[1]، وهذه التفاتة تستحق التقدير، كما أنّها تستحق البحث لتعميقها بالشواهد المختلفة .

الثالث : مخالفة القياس

وهو أن يستعمل المتكلم اللَّفظة على غير نظامها اللغوي ـ النحوي أو الصرفي ـ كقول ابن هرثمة :

وأنــتَ علــى الغَوايــةِ حيــث تَرْمِــي
وَمــنْ عــينِ الرَجــال بِمُنْتَــزاحِ

أي (بمنتزح)، وكذلك قول الشاعرِ :

لهــا أشــاريرُ مِــن لَحْــم مُتَمَّــرةٌ
مِــنْ الثَّعَــالي ووخــزٌ مــنَّ أرانيْــها

أي (الثعالب وأرانبها) .

والإنصاف أنّ البنية الشعرية عند العرب كانت تجول في ساحة واسعة من اللغة، فيها كثير من التسامح من حيث صناعة التركيب الافراديّ أو الجمعيّ، مما جعل البحث النحويّ والصرفيّ يقف بين الشعر والنثر ليرصد تراكيب كل منهما على حدة، فيأخذ النظام النحوي والصرفي من النثر أو الشعر المألوف التركيب، وما ينفرد به الشعر يدرج ضمن دائرة نائية هي (الضرورة) .

والذي يدرس الضرورات الشعرية عند قدامى الشعراء يرى أنّ كثيراً من التجاوزات لم تخرج عن حيز الذوق اللغوي العربي، وبالتالي الحكم

(١) نقلاً عن ا لبلاغة العربية : عبد المطلّب : ٥٠ .

عليها بعدم الفصاحة جزافي، وكم نرى فرقاً شاسعاً بين قولنا (بمنتزاح) أو(الثعالي) وبين قولنا (حالِل) في قول المتنبي :

فــلا يُــبْرَمُ القــولُ الــذي هــو حــالِلٌ
ولا يُحَلَّــلُ القــولُ الــذي هــو يُــبْرَمُ

فان الذوقية العربية هي التي أحضرت كلمة (حالّ) على ساحة الاستعمال، وغيبت كلمة (حالل) لاستنكارها في النطق، فاحضارها في الكلام ـ حينئذٍ ـ يسبب نفرة واضحة تخدش الجانب الفصيح للكلام.

فما نستخلصه من ذلك : أنّ الكلمة متى لم تخرج بتجاوزها للقياس عن دائرة الذوق العربي فلا يمكن رميها بالخروج عن الفصاحة ، سواء على المستوى النحوي كصرف ما لا ينصرف، أو على المستوى الصرفي كقولنا (ثعاليها) التي نرى لبنيتها حضوراً شائعاً، ومتى شطت الكلمة بتجاوزها عن الذوق اللغوي العربي فلنا أن نصمها بالخروج عن الفصاحة كقولنا (حالل) .

فصاحة التركيب

وهي تعني أن يخلو الكلام التعبيري عما يضر بعملية التعالق بين الكلمات، وقد ذكر البلاغيون عدة ظواهر سلبية تضر بفصاحة التركيب، وأهمها اثنان :

١ـ **تنافر الكلمات** : وهو كقول الشاعر :

وقَــبْرُ حَــربٍ بمكــان قَفْــر
وليــس قــربَ قــبر حــرْبٍ قــبرُ

والتنافر هنا راجع إلى تماثل الحروف المكونة للكلمات، حيث توليه ثقلا في النطق نتيجة لضيق المساحة بين المخارج الصوتية .

والظاهر أنّ لكل تركيب متنافر مبرر خاص به، نتيجة لطبيعة الحروف أنفسها، ولذلك قسم البعض التنافر إلى شديد و خفيف، فإذا شرحنا البيت السابق نراه في منتهى الثقل، وما ذاك إلا لأنّه وقع تحت ضغط ثلاثة أحرف هي (القاف) و(الباء) و(الراء)، وكان توزيعها على غير النظام المتوقع للناطق بها، خصوصاً قوله (قرب قبر) حيث تشكلت الثانية من تغيير التوزيع للأولى .

وأمّا إذا شرحنا قول الشاعر الآخر :

لـو كنـتِ أنـتِ كتمـتِ الحـبَّ كنـت كِمـا
كنّـــا وكنـــتُ ولكـــن ذاك لم يكـــنِ

لوجدنا أنّ تكرّر حرف (الكاف) شكل ظاهرة صارخة في البيت تفوق تكرار حرف الراء والباء في البيت السابق، إلا أنّنا نراه أقلّ ثقلا وتنافرا منه في الوقت نفسه، وما ذاك إلاّ لأنّ نظام التوزيع فيه كان بانتظام ـ نوعا ما ـ .

وأمّا قول الأعرابي : (ما لكم تَكأْكأْتُم عليَّ كتَكَأْكُئِكُم على ذي جِنّة افرنقعوا عنّي) نراه أشدّ الأمثلة تنافراً، مع أنّ حرف الكاف فيه اقل تكرّراً من البيت السابق، والسبب فيه هو اجتماع (الكاف والتاء والهمزة) في كلماته، وهي من الأحرف (الانفجارية) التي تلتحم فيها أعضاء النطق ولا تسمح للهواء بالنفوذ إلا بعد أن تنفصل بعضها عن بعض فجأة، مما يسبب انفجار الحرف، فإذا اجتمعت في كلام واحد بكثرة صعبت عملية (تفجير) الحرف، وبالتالي يتشكل قلق التصويت وتحصل النفرة والثقل على اللسان .

ومن هنا يمكننا تفسير الشاهد القرآني الذي اجتمعت فيه ثمان (ميمات) على مستوى النطق، وهو قوله تعالى : **(على أُمَمٍ مِمَّنْ مَعَكَ)**[1] فان كتابته النطقية كالتالي: (أُمَمِمْ مِمْمَمْ مَعك) ومع ذلك لا نرى فيه أيّ تنافر أو ثقل تركيبي .

والسبب في ذلك يتصل بطبيعة حرف الميم الذي هو من أحرف (الغنَّة) التي يخرج الصوت فيها من (الخيشوم)، مما يجعل الصوت ممتداً دون توقف عند النطق بجميع الميمات، وتقوم الشفتان بدور تقطيعها، وهي عملية سهلة على الجهاز النطقي للمتكلم، الأمر الذي يجعل التركيب محتفظاً بفصاحته .

التعقيد المعنوي :

وهو أن يحصل خلل في الدلالة على المراد لخلل في نظام الصياغة الكلامية، كقول الفرزدق يمدح إبراهيم المخزومي خال هشام بن عبد الملك :

وما مثلُهُ في الناس إلا مُمَلَّكاً
أبو أمِّهِ حيّ أبوه يقاربُه

وأصل الكلام : وما مثله في الناس حي يقاربه إلا مُمَلَّكاً أبو أمه أبوه.

والمعنى : لا يوجد من بين الناس من يقرب من الممدوح (إبراهيم المخزومي) إلا رجل قد أوتي الملك والمال ـ وهو هشام بن عبد الملك ـ وأبو أمّ الملك هو نفسه أبو الممدوح .

والتعقيد المعنوي راجع إلى صعوبة الربط الذهني بين الصور الجزئية في

---

(١) هود : ٤٨ .

البنية الكلية، لاختلال النظام النحوي الذي ينتج دلالة الكلام، إذ عملية التعالق الكلامي للجزئيات والوحدات اللفظية هي التي تحكم الناتج الدلالي، ولذلك نرى فرقاً بين قولنا (قرأ علي القرآنَ) و(القرآنَ قرأ علي) و(علي قرأ القرآنَ)، وبالتالي فأيُّ خلل يطرأ على نظام التوزيع النحوي يؤثر على عملية استحصال المعنى .

وعندما نصل إلى مفهوم (التعقيد) قد نسقط في هوة الخلط بينه وبين (الغموض) كمصطلح نقدي حديث له أبعاده وحدوده .

فالغموض في النص ـ بما للنص من المعنى النقدي المتقدم ـ هو الذي يرفعه من مستوى الرسالة إلى مستوى النصية، فالكلام مكوّن من (دال) و(مدلول) وكلما انحرفت إشارة الأول للثاني حصل غموض، فالغموض استخدام لغوي مع تصرف في النظام الإشاري، ولذلك نعتبر من الظلم أن يُفسَّر النص الحديث وفقاً للمعجم اللغوي، فإنّ فهم زواياه الخفية بحاجة إلى ربط ذهني دقيق بين (عناصر الحضور) و(عناصر الغياب)، وكثيراً لا تعني المفردة الشعرية شيئا وراءها، ومن ذلك ما نراه في قوله تعالى : **(طَلْعها كأنَّهُ رؤوسُ الشَّياطين)**[1] فأين رؤوس الشياطين في قاموس حياتنا، وما ذاك إلا زخم دلالي تتحول فيه المفردة من دال إلى مدلول، أو من مشير إلى مشار إليه، حيث تشير الكلمة إلى نفسها، فاللغة في النص هي المعني، وبذلك تقل شفافيتها عمّا ورائها لتبرز لنا كثافة جسدها وطاقتها التعبيرية، ولذلك يقولون : الشعر هو اللغة.

فإذا كان التعقيد خلل صياغي ينمّ عن ضعف لغوي، فان الغموض

---

(١) الصافات : ٦٥ .

تطور صياغي يفجّر طاقات اللغة، وهو عملية قصدية تعتمد على هدم الدلالات المعجمية، واهتزاز الروابط المنطقية بين معاني المفردات وبالتالي الوصول على لغة جديدة .

الفصاحة في الخطاب الحداثي

إذا كان البلاغيون القدامى التفتوا إلى ظاهرة الفصاحة، وجعلوها من الثوابت التي تتصل بممارسة تسطيح الخطاب، وشنعوا على كل قفز فوقها، فإن الخطاب الحداثي قد تجاوز ذلك، وفارق البناء التراثي، حيث استغلّ كل ما هو سلبي عند القدامى لتوظيفه إيجابياً لخدمة الناتج الدلالي.

فإذا درسنا **ظاهرة التنافر الصوتي** على مستوى المفردة فإنّنا سنرى المبرّرات الإبداعية لاستخدامها أحياناً، كأن تكون المفردة بخاصيتها البنائية اتصلت في الذاكرة الجماعية بإيحاءات معينة لا يمكن استحضارها إلا من خلالها، كقول الشاعر ثامر الوندي[1].

وأين (**دِلِلْ لُولّ**) تحيط منامنا

وتمنحنا اطمئنانها حين نرضع؟

فإن كلمة (دلل لِول) اتصلت بواقع فلكلوري مفعم بإيحاءات الطفولة وظلال الهدوء مما لا نراه في كلمة أُخرى، رغم ما فيها من كمية صوتية مضغوطة.

---

(١) سيد النخيل المقفّى (من إصدارات المكتبة الادبية المختصة) : ٥٧٥ .

وأمّا **التنافر على مستوى التركيب** فقد اتخذ مسارات وأبعادٍ متعددة يمكن تلخيصها في النقاط التالية :

الاولــى : منذ ان تحوّل النص الأدبي مــن المرحلة الشفاهية إلى المرحلة الكتابية، برزت معه تقنيات جديدة تتصل بنمط الكتابة، ومن هنا لم يعبأ النص الأدبي بقلق الإيقاع التركيبي كثيراً، لأنّ عملية التلقي تجد فاعليتها بالحاسة البصرية القارئة التي يتحدّد من خلالها كثيرٌ من الافرازات الدلالية نتيجة التوزيع بين السواد والبياض، ولم تعد القيمة الشفاهية (الانشادية) تشكل حضوراً فاعلاً حينئذٍ، الأمر الذي يقلل من ثقل وطأة الخلل الصياغي الناشئ من التنافر بين الكلمات، وهذا محمود درويش في قصيدة (لوحة على الافق) يقول[1]:

أُوَدّع **وجهكِ الباكي** . .
غريقاً
فوق دمٍّ الشمسِ
مهدوراً على الأفق

فإنّ حاسة البصر تَقوم بتغييب القلق اللفظي في قوله (وجهكِ الباكي غريقاً فوق)، كما أنّ تقنية الكتابة الحديثة تسمح للقارئ بالهدوء واسترداد النَفَسِ بين مساحات الاسطر أو الفواصل أو النقاط التي تشغل فضاء النص، مما يخفف الإحساس بأيّ تصارع إيقاعي .

الثانية : كثيراً ما يتماشى جوّ الإيقاع الخارجي في الخطاب الحديث بجو المضمون الداخلي، ونعني بذلك أنّ المضمون قد تنتظم حركته

---

(١) ديوان محمود درويش : ١٣٤ .

وتتجانس من الداخل، وقد ترتبك وتتصل بما يؤزّم الصورة، وهذا بالطبع سيطفو على سطح النص، وهو مما تنزّه اللحظة الشعرية الواعية أو اللاواعية، والتنافر التركيبي من المؤشرات السطحية التي تنم عن احتدام داخلي في النص، وهذا محمود درويش في قصيدة (نشيد الرجال)[1] :

لأجمل ضفةٍ أمشي
فأمّا يَهترئْ نعلي
أضعْ رمشي
نعم رمشي
ولا أفِقُ
ولا أهفو إلى نوم وارتجفُ
لأنَّ سرير من ناموا
بمنتصف **الطريق كخشبة** النعش

نرى الشاعر قد بدأ الدفقة الشعرية بانتظام وتجانس داخلي وخارجي، فهو يصوّر حالة من الإصرار على السير، ولكن سيصل إلى ما يعيق الحركة وهو سرير النائمين بمنتصف الطريق، وهذا ما برز في لحظة لا واعية على مستوى الإيقاع في قوله (الطريق كخشبة)، والنموذج الآخر عند ثامر الوندي في قصيدة (شمس المحبوب)[2] :

شمسُ المحبوب تحدِّق في الكون كثيراً
وترجُّ سنابلنا المنقوعةِ بالليل الراقدِ فوق رمادِ الاشياءْ
يا قافيتي اشتدّي وتلاشَيْ

---

(١) المصدر السابق : ١٤٨ .

(٢) للزهراء شذى الكلمات (من إصدار المكتبة الأدبية) : ٣١ .

لا وقت لقافيةٍ **تتوكّأ** أو **تتلكّأ**

إنّي استقبل شمس المحبوب على أرضي

فالمساحة التي شغلها تعبير (تتوكأ أو تتلكّأ) قد امتلأت بمخاض المعاناة الشعرية والتلكؤ الداخلي الذي انعكس على الحركة الإيقاعية لتزرع فوقها نتوءات همزية متقاربة تسبب تلكؤ التصويت الخارجي، وهو ما يجعل ملامح الطقس الداخلي للمضمون يتجانس مع سطح النص.

الثالثة : قد يرتبط واقع التنافر بواقع الحالة الشعورية والزخم الانفعالي الذي يحمله السياق، فإن تصاعد المؤشر الانفعالي سيؤثر على احتدام الإيقاع بطريقة طردية، ولنأخذ هذه القطعة الشعورية من قصيدة (وجوه السندباد) لخليل الحاوي[1] .

ضجرٌ في دمهِ

في عينه الصمتُ الذي

حجّرهُ طولُ **الضجرْ**

وجههُ من **حجر**

بين **وجوهٍ** من **حجرْ**

وبالتأكيد أنّ هذا الزخم والتوتر الصوتي المتخم بالجيمات كان انعكاساً عن التوتر الشعوري الذي سبّبه الضجر والسأم في كيان الشاعر .

وقد بلغت الظاهرة أوجها عند شاعر بعينه هو (حسن طلب) حيث شكّلت عنده ظاهرة التنافر ديواناً كاملاً اسمه (آية جيم) وظّف فيه حرف الجيم صياغياً لإحاطة الناتج بنوع من المعاناة، فلنقرأ له ـ مثلاً[2] ـ :

---

(١) عالم الفكر العدد الثالث والرابع ١٩٩٤ ص١٢٦ .

(٢) البلاغة العربية لمحمد عبد المطلب : ٨٤ .

كل جيم جَثَتْ جيفةً تجتوي
وجفاءً يُجفُّ
فكيف يُجَافِخُ بالجيم جِلْفٌ؟
وهل يُسْتَجَادُ من الجَيمِ وَجْفٌ؟
أجلْ . .
. .

والملاحظة الفنيّة على هذه المحاولة أن وطأة الصنعة أبرزت لنا حالة اختيارية واعية ربما قلّلت من ظرافة الناتج وفرادته .

وأمّا من ناحية **الغرابة** في المفردة فقد تحوّل المسار الاختياري للكلمة في الخطاب الحديث عمّا كانت عليه النصوص القديمة، إذ كانت عملية الانتقاء قديماً لإبراز السعة الثقافية المفرداتية للشاعر، لذا كانت المفردة الغريبة مقصودة عند الشعراء الجاهليين وشعراء صدر الإسلام لهيمنة هذا المقياس، وقد ترك أثره حتى عند بعض الشعراء المعاصرين كالشاعر الجواهري والشاعر عبد الله البرذوني .

وأمّا النظرة الحديثة للانتقاء المفرداتي فقد تحوّل من (ثقافة المفردة) إلى (مفردة الثقافة) لذلك نرى الكثير من الشعراء الحداثيين شغفوا بتضمين نصوصهم للإشارات الميتولوجية (الاسطورية) مما يجعل النص طبقياً لا يمكن فتحه إلا بالنسبة لِمَن يمتلكون مفاتيح الثقافة العالمية، وهذا ما يتضح في شعر بدر شاكر السياب ـ مثلاً ـ بصورة واضحة، كما نرى السمة الميتولوجية أنتجت ديواناً كاملاً عند خزعل الماجدي اسمه (يقظة

ديلمون) ولنقرأ له هذا المقطع من قصيدة (يقظة ديلمون)[1] :

أحسُّ بأنّ توالد هذي الأشياء بِنُونْ
وموت الأشياء بِنُونْ
يخرج من قبّةِ نون الأرض وتخرج (دِيْلْمُونْ)
وتنفتحُ الأرضُ على أبناءٍ مجهولينْ
ينادون المجهولْ
يا ديلمونَ المجهولينْ
أقيمي في رحم الأرض
وكوني الأرضَ الاولىَ للإنسانْ
يحدّق آدمُ في ديلمونْ
ويركضُ صوبَ البحر
جنانٌ من أحلام
وسماءٌ تفتح بابَ الأرض
وآدمُ يركضُ في ديلمونْ
يصنعُ فجرَ الإنسانِ ويكتبُ في لوحِ العمرِ الحكمةَ
والمعرفة الاولى والشعرْ

فنراه وظّف رمز (ديلمون) الذي يحمل طاقة ميتولوجية كبيرة لتصعيد النص رؤيوياً، وديلمون هي الحضارة التي ازدهرت قبل أكثر من أربعة آلاف سنة، وقد وردت في التاريخ القديم والاساطير السومرية والبابلية على أنّها الأرض التي لا تمسها الأمراض والشرور، والتي لا

(١) ديوان يقظة ديلمون لخزعل الماجدي : ١٩٠ .

يموت فيها كائن حي، وقد توصّل المؤرخون والآثاريون إلى أنّها هي البحرين الحالية، وقد كانت في الأزمنة القديمة فردوساً مذهلاً . . وقد أثرت ديلمون على كتبة التوراة فوصفوها على أنّها جنة عدن، وقد أخرج منها آدم وحوّاء بعد خطيئتهما .

وأمّا **مخالفة القياس** فالمنظور النقدي الحديث يحاول إعادة الفهم لما يسمّى (الضرورة الشعرية) التي تشكّل مساحة لغوية خاصّة بالشعراء، وذلك عبر رؤية معيّنة هي أنّ جميع المتكلمين يمارسون الكلام تحت سلطة اللغة التي هي أقوى من سلطة المتكلم، والشاعر وحده هو الذي يمتلك السلطة على اللغة، لأنّ المتكلم العادي يجسر اللغة للوصول للمعاني والتي هي المقصود الأساس، فهو ضيف عليها، وعليه أن يخضع لسلطتها، ولكن الشاعر يخلق اللغة ويبحث عن طرق جديدة في التعبير، فتكتسب منه اللغة كما يكتسب هو منها، لذا لا نرى الشاعر يستأذن اللغة في أي تركيب فني أو جمع أو مفرد، فالشاعر وحده الذي يجمع (حُزْن) على (أحازين) وهذا محمد سليمان يقول[١] :

فاصلتانِ المدينةُ والبردُ
لكنَّ وجهَكَ مُتَّسَعٌ للمدينةِ
هل تقعدُ الآن بينَ مراياكَ
تكتبُ في دفتر
باتساع **الأحازِّينْ**

وأمّا **التعقيد المعنوي** فقد نجد له حظاً في بعض النصوص الحديثة إذا

---

(١) البلاغة العربية لمحمد عبد المطلب : ٨٠ .

كان النص لا يعبّر عن أي شيء سوى حالة من الاهتزاز الشعوري، كما جاء في قصيدة (وجوه السندباد)[1] :

عتمة الشارع

والضوءُ الذيَ يجلو فراغَ الأقنعهْ

وقناعٌ مسَّهُ . . حدَّق فيهِ . . لو دعاهُ . . آه . . لن يمضي معهْ

« أنتَ ! هل أنتَ ؟ بلى، لا، لست، لا، عفواً . .

ضبابٌ مُوْحِلٌ يعمي مصابيحَ الطريق »

فهذا الارتباك السطحي تعبير عن اهتزاز داخلي نتيجة للضباب الموحل الذي يسدّ الطريق، ويعمي مصابيحه .

ولا نجد للتعقيد المعنوي حضوراً أكثر من ذلك في النص الحديث، وإنّما اتخذ مساراً أعمق هو (الغموض) الذي يعبّر عن تطور دلالي ناتج من الظواهر المجازية التي اتخذت أبعاداً جديدة وواسعة في الخطابات الحديثة، وهو ما فصلنا الكلام عنه في مستويات الانزياح في علم البيان .

---

(١) عالم الفكر، العدد السابق، ص١٢٦ .

علوم البلاغة ومناطق العمل

١ ــ تقسيم مناطق العمل :

تقسّم البحوث البلاغية ـ عادة ـ إلى ثلاثة علوم هي : علم المعاني، وعلم البيان، وعلم البديع، وهذا التقسيم ناشئ من اختصاص كل علم بمساحة معيّنة في النص الأدبي، ومن الضروري ـ بدءاً ـ أن نتعرف على منطقة عمل كل علم منها، ولنأخذ هذه الكلمة من كلمات الامام علي (ع) :

(لكل امرئٍ عاقبة حلوةٌ أو مرّة)[1] .

يمكننا أن ندرس هذه الكلمة من جهات ثلاث :

الجهة الأولــى : مطابقتها لما يقتضيه حال المخاطب، أو مانسمّيه السياق الخارجي المحيط بالكلام، ويتبيّن ذلك في تقديمه للخبر (لكلّ امرئ) على المبتدأ (عاقبة) اهتماماً به لما فيه من شمولية لجميع أفراد الناس، وإذا كان تقديم الخبر هو ما يقتضيه المقام كان هذا الكلام مطابقاً لمقتضى الحال . . والعلم الذي يدرس أحوال الكلام المختلفة من تقديم

---

(١) نهج البلاغة للشريف الرضي : ٦٩٦ .

وتأخير وحذف وقصر وإنشاء وغير ذلك مّما يقتضيه السياق الخارجي هو (علم المعاني) .

الجهة الثانية : طريقة التعبير عن هذا المعنى، وهذا يتبيّن حينما نعرف أنّ المتكلم يمكن أن يعبّر عن نفس المعنى بعدّة طرق هي :

١ـ الموت لا محالة يشمل كل الناس فإمّا أن يأتي الإنسان وهو على خير، أو يأتيه وهو على شر .

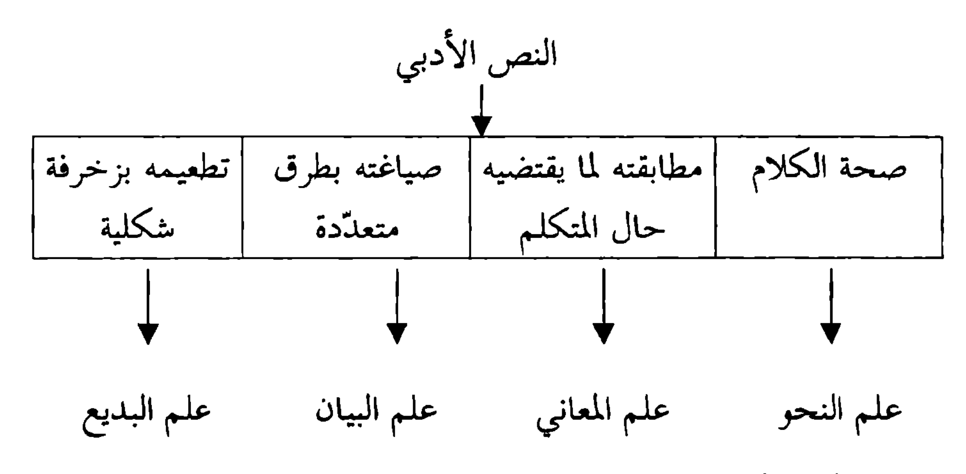
٢ـ العاقبة الحسنة كالشيء الحلو، والعاقبة السيئة كالشيء المرّ ولا بدّ من اختيار إحدى العاقبتين .

٣ـ لكل امرئ عاقبة حلوة أو مرّة .

ونلاحظ أنّ الصياغة(١) هي بيان للمعنى بدون تدخّل أي عنصر غريب على الصورة في مرحلة إيصالها، ونرى الصياغة (٢) أدخلت عنصراً جديداً على أصل الصورة وهو التشبيه من خلال استحضار طرفي التشبيه وأداته، بينما الصياغة (٣) أدخلت عنصر التشبيه لكن بحذف بعض عناصر الأساسية والعلم الذي يدرس إيراد المعنى بصياغات وطرق متعدّدة من تشبيه واستعارة وكناية وغيرها هو **(علم البيان)** .

الجهة الثالثة : الزخرفة الشكلية التي تطعّم بها الصورة، ويتضح هذا في التقابل بين كلمتي (حلوة) و(مرّة) إذ الجمع بين الضدين في معنىً واحدٍ ـ وهو ما نسمّيه الطباق ـ من الشكليات التي يستخدمها المتكلم لإثارة ذهن المتلقّي، والعلم الذي يدرس الزخارف الشكلية والإضافية على الكلام الأدبي هو **(علم البديع)** .

والتمثيل الفني لمناطق العمل لهذه العلوم الثلاثة كالتالي :



٢ـ رؤية نقدية حول التقسيم :

أُثير جدل عند الدارسين الجدد حول طبيعة العلاقة بين هذه العلوم الثلاثة، هل هي حقاً علومٌ منفصلة لا يجمعها إلاّ التصنيف التلفيقي بينها ـ كما يوحي بذلك تسميتها بالعلوم ـ أم تلتقي في قدرٍ مشترك يصحح لنا منهجياً أن نعتبرها علماً واحداً؟!

طرحت هنا ثلاث إجابات متباينة في الرؤية وطبيعة الفهم لحركة الدراسة البلاغية عند الأقدمين :

الأولى : وهي ترى عدم وضوح الترابط المنهجي، وهذا ما جعل البلاغيين يتوجهون إلى الفصل بينها في الكتب البلاغية، تماشياً مع الفهم الانفصالي الذي انطلقوا منه في دراستهم، ومن ثَم وقوع البلاغة في التجزئة المفرطة[١] .

الثانية : وهي ترى أنّ البلاغة في جوهرها هو علم المعاني، وما علم

---

(١) يراجع اتجاهات البحث الاسلوبي لشكري عيّاد : ٢١٦، والبلاغة العربية لمحمد عبد المطلب : ١٣٠ .

البيان إلاّ شعبةٌ منه، وأمّا علم البديع فهو أمر شكلي استطرادي، لا يدخل في واقع علم البلاغة وإنّما هو من كماليات العلم وإضافاته، وقد سلك هذا المسلك السكاكي حيث اعتبر علم البيان يجري من علم المعاني مجرى المركّب من المفرد، ذلك لأنّ علم المعاني يتعلّق بالإفادة، وعلم البيان يتعلق بإيصال الإفادة بطرقٍ متعدّدة، وبين الإفراد والتركيب علاقة حتمية لأنّ الطرف الثاني لا وجود له إلاّ بحضور الطرف الأوّل.

الثالثة : وهي التي تذهب إلى وجود قدر يشترك فيما بينها، فقد نفهم هذا القدر المشترك من جهة أنّ الفروع الثلاثة تقع في نطاق دراسة الأساليب ـ كما ذهب إليه تمّام حسّان[1] ـ أو أن نوسع دائرة مفهوم الانزياح ليشمل كل ما يصيب النص من خواص الشعرية ـ كما ذهب إليه نعيم اليافي[2] ـ فهو يشمل الانزياح البياني المتفق عليه عند الدارسين ويشمل الانزياح الإيقاعي الذي نجد له حضوراً في علم البديع، ويشمل الانزياح اللغوي بجميع ضروبه من انزياح التقديم والتأخير أو الإسناد أو غيرها، وبالتالي يكون الانزياح هو المفصل المحرّك لتمام المناطق البلاغية ـ وسيأتي فضل بيان حول نظرية الانزياح في علم البيان إن شاء الله ـ.

والذي نراه أنّ حركة الدرس البلاغي كانت حركة منتظمة وتكاملية تحاول استيعاب جميع طبقات النص الأدبي من حيث الشكل والمضمون، فعلم المعاني يعمل من خلال التحولات التي تصيب الجانب النحوي للنص، أي جانب التفاعل بين عناصر التركيب داخل الجملة، لذلك

---

(١) ذهب إلى ذلك في كتابه الاصول دراسة ابستمولوجية لاصول التفكير اللغوي العربي، نقلاً عن اتجاهات البحث الاسلوبي .

(٢) أطياف الوجه الواحد لنعيم اليافي : ٩٤ .

يتواجد في منطقة التقديم والتأخير والحذف والإضافة والوصف وغيرها من التحولات، بينما علم البيان يعمل من خلال التحولات التي تصيب الجانب الدلالي للمفردة، أي تحاول خلخلة المضمون المعجمي، فنراه يدرس المجاز والكناية والاستعارة والتشبيه، وأمّا علم البديع فيعمل ضمن منطقة الشكل، فهو ينظم الحركة الصوتية والهندسة التوزيعية للبنى الكلامية، وهذا النمط من الرصد الاستيعابي لمناطق النص يجعل الحركة المنهجية ـ في هذا الإطار ـ لدراسة الأقدمين حركة متقدمة حتى على صعيد الإنجاز الاسلوبي الحديث، لذلك سندرس البلاغة في هذا الكتاب وفقاً للمنهج المتعارف، مارّين بهذه العلوم الثلاثة :

١ـ علم المعاني .

٢ـ علم البيان .

٣ـ علم البديع .

علم المعاني

المدخل لعلم المعاني

التعريف :

علم المعاني هو العلم البلاغي الذي تُعرف به الأنماط الكلامية (الأحوال) التي يكون بها الكلام مطابقاً لمقتضى الحال .

شرح التعريف :

إنّ البلاغة في الكلام لا تتم إلا بتناسبه مع مقام التخاطب والظروف المحيطة بعناصرِ الخطاب (المخاطب، والمتكلم والسياق الخارجي) وليس كل كلام منظّم أو منمّق فهو بليغ، لذلك قالوا : (لكل مقام مقال) .

وعلم المعاني يحاول اكتشاف الحالات والمقامات الخارجية مع ما يناسبها من الحالات الكلامية، فهو يكتشف خصوصية الإنكار خارجاً ويحدّد له حالة التأكيد كلامياً، ثم يقننها ويصيغها صياغة كلية تتماشى والمنهج العلمي .

ومن خلال هذا التعريف لعلم المعاني نلخّص وظيفته في ثلاث خطوات رئيسة :

١. رصد التحولات الكلامية من تأكيد وحذف وتنكير وغيرها .

٢. ربطها بحالة خارجية منسجمة معها ذوقياً .

٣ـ تقنين النتائج في صياغات علمية ومنهجية .

وهناك عنصر مرن يمكنه أن يتدخّل في المهمات الثلاث لعلم المعاني، وهو عنصر (التحليل البلاغي) الذي نقصد به تجزئة الظاهرة إلى عناصرها المكوّنة لها، فقد يُحلل النص الأدبي بهدف الوصول للخصوصية الكلامية، وقد يُحلّل المقام الخارجي بهدف الوصول إلى الخصوصية الخارجية المقصودة، كما تُحلّل النتيجة بهدف التوصّل إلى قانون محددٍ ومحكم، لذلك نعتبر (التحليل البلاغي) من أبرز المهام لعلم المعاني، بل هو مهمة لها الشرعية أن تسجّل حضورها في تمام العلوم البلاغية الثلاثة .

أبواب علم المعاني :

حصر البلاغيون أبواب علم المعاني في ثمانية ـ استقراءً لا حصراً عقلياً ـ حيث تتبعوا الجهات الكلامية التي تصيبها التحولات لإفراز ناتج بلاغي، فدوّنوها في أبواب هي :

١ـ تحوّلات الإسناد الخبري .
٢ـ تحوّلات المسند إليه .
٣ـ تحوّلات المسند .
٤ـ التحوّلات في متعلّقات الفعل .
٥ـ تحوّلات القصر .
٦ـ تحوّلات الإنشاء .
٧ـ الفصل والوصل .
٨ـ الإيجاز والإطناب والمساواة .

ونحن سنفصّل الكلام فيها ـ تباعاً ـ وفقاً لمعطيات نظرية التحوّل البلاغي التي نرى أنّها المحرّك الأساس لبلاغية علم المعاني، والتي حان الكلام عليها لتمثّل مدخلاً منهجياً قبل البدء في تفصيل التحوّلات المذكورة .

المدخل لنظريّة التحوّل البلاغي

سنتكلم عـن نظـــرية حديثـة هـي المفصـل الأسـاس لحركـة الأنمـاط البلاغية في علـم المعاني وهـي نظريـة التحـوّل البلاغـي، وهـذه النظريـة لهـا جذورهـا في المدرسـة الألسـنيّة الحديثـة الـتي نظّـر لهـا العـالم اللغـوي (**تشومســكي**)، ولن يكـون بياننا للنظرية مـوازياً تماماً لمـا ذكـرتْه تلـك المدرسة بقدر ما يكون اعتمـاداً على أُصولها الأساسيـة، ذلـك لأنّ أساسها نابع من النظرية المعروفة بـ(**التوليدية التحويليــة**) وهـي بـرزت لتصـف عمـل اللغة كحالة إبداعية فرديـة، وتفسّر هـذا العمل اللغـوي مـن داخـل البُنـى المكوّنة لنسيج اللغة، بينما نحن نتكلم عـن طبقة لغوية معينة هي اللغة الأدبية .

ولا بدّ أوّلاً من عرض سريع لأصول النظرية (**التــوليديـة التحويليـة**) ومن بعدها نبيّن نظرية التحوّل البلاغي .

النظرية التوليدية التحويلية :

فيما يلي سنعرض لأهم المفاهيم التي تناولتها هـذه النظريـة، وعملـت على إضاءتـها وكشـف أبعادهـا دون أن ندخـل في التفـاصيل والتطبيقــات التي لها مجالها الخاص :

١ــ الكفاءة اللغوية والأداء اللغوي :

يفرق تشومسكي بين (**الكفــــاءة**) و(**الأداء**) ليكـو ّن بـهذه الثنائيـة

أُولى اللبِنَات للنظرية، أمّا الكفاءة اللغوية فتعني القدرة الكامنة والمفروضة التواجد في عقل المتكلم، وهي المخزون اللغوي النحوي والدلالي الذي اكتسبه الإنسان عبر مراحل حياته وتجاربه التواصلية والذي يشكّل الخلفية التي منها ينطلق للبثّ والتلقي .

بينما الأداء اللغوي هو التطبيق الفعلي والإجراء العملي للمخزون اللغوي الكامن، وهو الاستخدام للكفاءة المتأخّر عنها بطبعه، والأداء اللغوي كما يكون في جانب المتكلم بإصدار الشفرة وضغطها يكون في جانب المتلقّي الذي يقوم باستقبال الشفرة وفكّها، وكِلا العمليتين أداءٌ لغوي نابع من الكفاءة اللغوية .

٢ـ البنية السطحية والبنية العميقة :

تعتبر الثنائية السابقة هي السبب وراء ظهور مصطلَحَي البنية العميقة والبنية السطحية، ويقصد بالبنية العميقة الفعّالية الذهنية التي لا تكفّ عن إبداع الأشكال اللغوية داخل إطار الذهن، وهي القدرة التوليدية التي تنتظم قبل أن يتكلم الإنسان، والقائمة على قواعد تمنع المظاهر التعبيرية عن التفكك والانحراف عن غاياتها، وهي ذلك العالم الضمني الذي يعد الأساس البنائي المجرّد الذي يحدّد المحتوى المعنوي للجملة، وهي التكوين التقديري للكلام المستجمع للأنظمة التركيبية والدلالية في عالمها الذهني .

ويقصد بالبنية السطحية الصورة المحسوسة والفعلية للكلام، وهي التصويت الإجرائي المحوّل عن البنية العميقة، وهي التنظيم المتتابع الذي يحمل في طيّاته النُّظم النحوية والصرفية والدلالية في عالمها الخارجي .

من هنا نعرف مدى ارتباط البنية السطحية بالبنية العميقة، حيث تعتبر الثانية وجوداً ذهنياً وعالماً مثالياً للاُولى .

٣ـ القواعد التوليدية التحويلية :

وهي مجموعة القواعد والنظم التي تحوّل البنية العميقة إلى بنية سطحية، فلا يمكن للمتكلم أن يشخص عالمه الذهني اللغوي خارجاً إلا عن طريق ممارسة هذه القواعد، وهي تتمثّل في ثلاثة مكوِّنات :

أ ـ **المكوّن التركيبي** : وهو المكوّن التوليدي الوحيد المتمثّل في النظم النحوية التركيبية التي يتحدّد بها المعنى، فإنّنا ندرك الفارق بين قولنا (هذا القرآن كتاب) و(هذا الكتاب قرانٌ) وما ذاك إلا لأنّ التقديم والتأخير يقوم بوظيفة نحوية لولاها لما قدرنا على توليد هذين المعنيين، كذلك لو قلنا (القرآن عندي) و(القرآن لي) سنرى فارقاً معنوياً نابعاً من اختلاف الوظيفة النحوية لـ (اللام) و(عند) .

ب ـ **المكوّن الدلالي** : وهو المكوّن المعجمي المسؤول عند تفسير الصورة الذهنية بصورة لفظية، فلو لم نمتلك لفظ (القرآن) و(الكتاب) لما قدرنا على تفسير تلك الصورة المختزنة في البنية العميقة، فوظيفة المكون الدلالي تأتي بعد وظيفة المكون التركيبي، إذ بعد أن تتآلف الجملة من خلال النظم النحوية والتركيبية نستخدم العناصر المعجمية لتفسير تلك الجملة .

جـ ـ **المكوّن الفونولوجي** : وهو المكوّن الصوتي المسؤول عن اختيار النطق المناسب للكلمة بعد تحديدها بالمكوّن الدلالي، ولذلك لو نطقنا كلمة (كتاب) بصوت (عِتاب) لاختلف المعنى ولم يكن تحويلاً صحيحاً للبنية العميقة[١] .

---

(١) اعتمدنا في بيان النظرية على كتاب سيكولوجية اللغة والمرض العقلي لجمعة سيد يوسف، ومجلة البيان الكويتية، العدد ٣٣١، ص٦ .

نظرية التحوّل البلاغي

مفهوم التحوّل

نقصد بالتحوّل كل نمطٍ تغييري طارئ على الكلام لتوليد دلالة جديدة، وأمّا التغيير الذي لا يولّد ناتجاً جديداً لا يعدّ تحوّلاً وإنّما هو تغيير سطحي فحسب، ولنأخذ مثالاً توضيحياً :

أ) ـ القرآن كتاب الله
الفرقان كتاب الله

ب) ـ القرآن كتاب الله
إنّ القرآن كتاب الله

فالمثال (أ) يشكّل حالة تغييرية طارئة على النموذج الأصلي، ولكن لا يعدّ تحوّلاً، إذ التغيير لم يؤسّس لنا إضافة معنوية زائدة على بنية الأصل، وانّما هو تنوّع سطحي ناشئ من حركة المكوّن الدلالي عند المتكلم، فالتعبيران يمثّلان حالة عرضية لا يتقدم فيها أحدهما على الآخر، ولا يفترض أحدهما الآخر في داخله .

وأمّا المثال (ب) فهو يستبطن حركة عميقة لأنّ لفظ (إنّ) وجد نتيجة لتنوّع المكوّن التركيبي وحركته بين البنية الأصلية والبنية الطارئة، فإذا كانت البنية الأصلية تعبّر عن أصل الثبوت في المستوى العميق فإنّ البنية الطارئة تعبّر عن الثبوت المؤكد، وهذا من إفرازات الوظيفة النحوية لـ (إنّ) .

وهنا نضع يدنا على مفهوم التحوّل الذي يعبّر عن تشكيل سطحي ناشئ من تشكيل عميق في البنية الكلامية، وبتعبير أدق : هو تغير سطحي نتيجةً لحركة المكوّن التركيبي في البنية العميقة .

التحوّل الإبلاغي والتحوّل البلاغي :

بعد أن أخذنا مفهوم (**الكلام**) في تعريف التحوّل والذي سبق منّا أن أشرنا إلى شموله للرسالة والنص بما لهما من المفهوم النقدي الحديث، فنحن نقسّم على هذا الأساس التحوّل إلى قسمين رئيسين هما :

الأول : التحوّل الإبلاغي : وهو التحوّل الذي يستتبع إضافة معنوية لا ترقى بالكلام عن مستوى الرسالة، وإنّما تؤدّي دوراً تواصلياً نفعياً قابلاً للاختراق المباشر، ومثاله :

القرآن كتاب الله .

↓

القرآن والإنجيل كتابا الله .

فهذا تحوّل مستبطن لحركة عميقة ناتجة من حركة المكوّن التركيبي، إلا أنّ هذا التحوّل لن يفرض نفسه ليكون محطّاً للدرس البلاغي الذي يعتمد النص (الكلام الأدبي) مركزاً منظماً لحركة بحوثه .

والسرّ في ذلك أنّ التحوّل الإبلاغي يتّكئ على (**بنية غير وافية**) بالمراد ليحوّلها إلى (**بنية وافية**)، فقولنا (القرآن كتاب الله) لا يمكنه أن

يكون تعبيراً وافياً عن العمق الذي يحتوي على معنى (القرآن والإنجيل كتابا الله)، ومن هنا نؤسّس القاعدة للتحويل الإبلاغي التي مفادها : إنّ كل تحوّل طاري على بنية غير وافية بالمراد لإيصالها إلى بنية وافية بالمراد فناتجه الدلالي ناتج إيصالي ونفعي، ولذلك نسمّيه تحوّلاً إبلاغياً أي بغرض الإبلاغ للمراد فحسب، وسنسمّي البنية غير الوافية الذي انطلق التحوّل منها (**البنية المحايدة**)، والشكل التجريدي لهذه القاعدة كالتالي:

بنية محايدة ←——— تحويل ←——— بنية وافية

↓

ناتج إبلاغي

الثاني : التحوّل البلاغي : وهو التحوّل الذي تستتبعه إضافة دلالية ترقيه من إطار الرسالة إلى إطار النص، ليكون مركزاً لجدل الذهن في استنتاج المراد ومثاله :

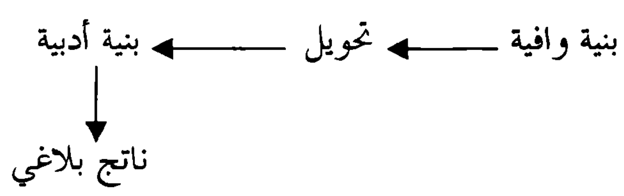
القرآن كتاب الله

↓

إنّما القرآن كتاب الله

وهذا النمط التحويلي قد انطلق من افتراض (**بنية وافية**) بالمراد قبل عملية التحويل وهي قولنا : (القرآن كتاب الله) فهي لا تحتاج في إيصالها للمراد إلى أي إضافات، والهدف من تحويلها تطوير البنية الوافية وإيصالها إلى بنية أدبية متمثّلة في قولنا (إنّما القرآن كتاب الله)، والذي أفرز أمراً زائداً على نفس الإيصال والإبلاغ هو (**الحصر**) المستفاد من عنصر (إنّما)، وقد تحوّل المعنى إثر دخوله من ناتج دلالي يثبت فيه المحمول للموضوع فحسب إلى ناتج دلالي مطوّرٍ مؤدّاه انحصار صفات القرآن في كونه كتاب الله فقط، وهذا الناتج يحتاج إلى إعمال الذهن

لاستحصال أبعاده، لذلك قلنا عنه : إنّه مركزٌ لجدل الذهن لأنّ التحوّل البلاغي ينطلق من حيث انتهى التحوّل الإبلاغي، فإذا كان التحوّل الإبلاغي يبتدئ بالبنية المحايدة وينتهي بالبنية الوافية، فإنّ التحوّل البلاغي يبتدئ بالبنية الوافية لينتهي إلى البنية الأدبية، والشكل التجريدي له كالتالي :



١ـ الإسناد الخبري

الإسناد نواة الجملة

الإسناد هو عملية الربط بين كلمتين لتشكيل معنىً دلالي متكامل، وهو أهمُّ علاقة في الجملة العربية لأنّه نواة الجملة ومحور كل العلاقات الاخرى، ولا يمكن تكوين أيِّ علاقة مفيدة إلا عن طريقه حتى ولو كان المقصود الأوّل هو العلاقات الإضافية الاخرى، فإنّنا نقول :

قام علي .

قام علي بالسيف .

قام علي بالسيف مدافعاً .

قام علي بالسيف مدافعاً يوم بدر .

فلو حذفنا الإسناد من هذه العلاقات لم يبق للعلاقات الإضافية أيّة قيمة دلالية، ولو عكسنا الأمر وحذفنا العلاقات الاخرى فإنّنا سنرى الدلالة صامدة بسبب الإسناد، ولذلك نسمي الإسناد (**نواة الجملة**) .

فائدة الخبر ولازم الفائدة

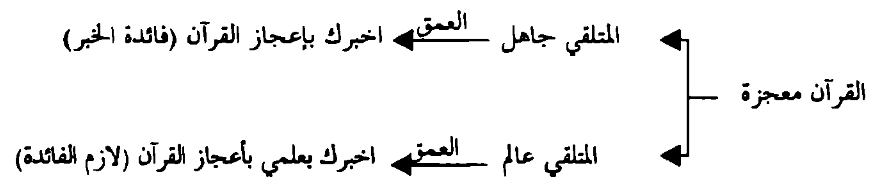
إذا قال أحدٌ لأخيه (أنا حفظتُ القرآنَ) ولم يكن له علم سابق فإنّ البلاغيين يصطلحون على المضمون الذي صدر من المتكلم (**فائدة**

الخبر) .

وإذا قال له مرة (أنت حفظت القرآن) فلا يعقل أنه يخبره بالمضمون ولكن يخبره أنـه علم بذلك، وقد اصطلحوا على علم المتكلم المستفاد من الكلام (**لازم فائدة الخبر**) .

والتحليل البلاغي لهاتين الحالتين ناشئ من تركيز العملية التواصلية في الكلام على إحدى الدلالتين، إذ أن كل مخبر بشيء يكون في واقعه يخبر بالحدث ويخبر بعلمه، ومتى كانت بؤرة التركيز متسلطة على الدلالة الاولى كان مضمون الخبر واضحا، والعلم به معتما، ومتى تسلطت على الدلالة الثانية كان المضمون معتما، والعلم به واضحا، وكلما كانت بؤرة التركيز مشعة على المضمون سمي فائدة الخبر، وكلما كانت مشعة على العلم بالمضمون سمي لازم الفائدة .

والخصوصية لهذا التعبير أنه سطح يحتمل عمقين تبعا لحال المخاطب كالتالي :



ثـم أن بنية العمق لفائدة الخبر تمثل حضور المتلقي وغياب المتكلم، حيث يتم في عملية التواصل نفع المتلقي وأخباره، فيما أن البنية العميقة للازم الفائدة تمثل حضور المتكلم لأنها بصدد إبراز ميزته العلمية .

والذي نلاحظه أن هذا النمط من التشكيل العميق لا يمثل حركة تحولية بلاغية، لعدم إصابة البنية المحايدة أي تحول أو تطوير، والذي حدث ما هو إلا تفاوت في الإضاءة الذهنية، ومدى شدة التركيز أو ضعفه على إحدى الدلالتين المستبطنتين داخل الأخبار، من دون أي

إضافة أو تحويل.

التحوّل في الإسناد الخبري

سنذكر هاهنا ثلاثة تحوّلات تصيب الإسناد الخبري نظراً لاختلاف بيئة الكلام أو ما يسمّى (**الحال**)، وسيتضح ذلك من خلال الآتي:

تارة تخبر شخصاً بموت زيد، وهو حينها لا سابقة له بالخبر، فحين تخبره تقول (زيد مات) بدون أي تأكيد.

واخرى تراه يشكّك في أخبارِك ويتردّد فيه، فلا بدّ أن تخبره بقولك (إنّ زيداً مات) بتأكيد الكلام بمؤكّد هو (إنّ).

وثالثة تراه ينكر الخبر رغم تكالب ظروف صدقه، فلا بدّ أن تخبره بقولك: (والله إنّ زيداً مات) بتأكيد الكلام بمؤكّدَين أو أكثر بحسب قوّة إنكاره أو ضعفه.

وتماشياً مع هذه الحالات الثلاث طرح البلاغيون أقساماً للخبر، وأسموها (**أضرب الخبر**)، وهي في الواقع تحوّلات بلاغية في الإسناد الخبري وهي:

الأوّل: الضرب الابتدائي وهو الخبر الذي يلقى للمخاطب الخالي الذهن من التردّد في الحكم أو الإنكار، فيقدم له الكلام بدون أي مؤكدٍ كما في الآية الشريفة: **(ما كان محمدٌ أبا أحدٍ من رجالكم ولكن رسول الله)**[1] فلم يقل ولكن إنه رسول الله، لأنّ الخطاب أُلقي للمؤمنين الذين يأخذون كلام الله بدون تردّد ولا ريب.

الثاني: الضرب الطلبي وهو الخبر الذي يُلقى للمخاطب إذا كان

---

(١) الأحزاب: ٤٠.

متردّداً أو شاكّاً في الحكم، فهاهنا يحسن تقوية الكلام بمؤكدٍ واحدٍ، استطراقاً لإزالة التردّد من ذهنه، فنرى الآية التي تحكي عن لسان الملائكة الذين أرسلهم الله إلى لوط (عليه السلام) **(قالوا يا لوط إنّا رُسُل ربك)**[1] فاكد الكلام بمؤكدٍ هو (إنّ) لأنّ الملائكة جاءوا على هيئة ضيوف، ويفترض على طبق الموازين الطبيعية أن يستبعد لوط أن يكونوا رسلاً لله، ولمّا أُكتنِف الجو بما يوجب التردّد أكّد الكلام بمؤكدٍ واحد.

الثالث: الضرب الإنكاري: وهو الخبر الذي يلقى للمخاطب إذا كان منكراً ومكذِّباً له، فيحسن حينئذٍ أن يؤكد بأكثر من مؤكدٍ بحسب شدّة الإنكار وضعفه، فنرى قوله تعالى: **(إنّا إليكم لَمُرسَلون)**[2] أكّد بمؤكّدين هما (إنّ) و(اللام) لأنّ الخطاب القي للكفّار المنكرين.

ويبدو أنّ تحديد هذه الحالات ومقتضاها كان فطرياً قبل فرض هذه التقاليد النظمية التي كانت مهمّتها الكشف والوصف أكثر من التقعيد، وعلى هذا الأساس جاء جواب أبي العباس حين سأله الكندي قائلاً: إنّي أجد في كلام العرب حشواً، يقولون: عبد الله قائم. ثم يقولون: إنّ عبد الله قائم، ثم يقولون: إنّ عبد الله لقائم، والمعنى واحد، حيث قال: بل المعاني مختلفة، فقولهم عبد الله قائم إخبار عن قيامه، وقولهم إنّ عبد الله قائم جواب عن سؤال سائل، وقولهم: إنّ عبد الله لقائم جواب عن إنكار منكر[3].

بعد اعتبار هذا التشكيل الصياغي تحوّلاً بلاغياً لافتراضه بنية وافية

---

(١) هود: ٨١.

(٢) يس: ١٤.

(٣) البلاغة العربية لمحمد عبد المطلب: ٢٠٦.

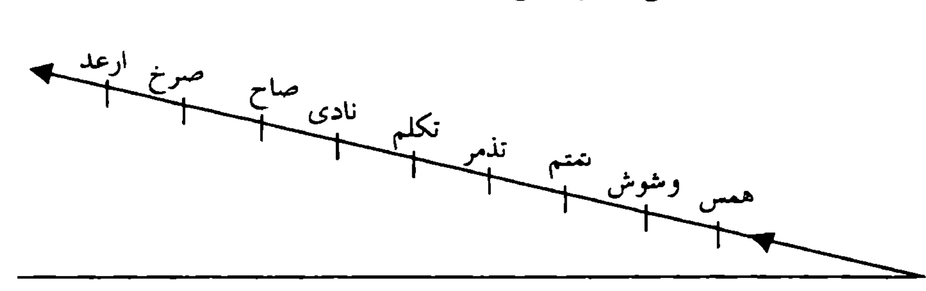
بالمراد هي بنية الاصل النفعي قبل طروء أي إضافة توكيدية، ينبغي أن نلاحظ أن هذا التحول صار البلاغي مألوفا بلاغيا لا يمكنه بوحده أن يكسب الكلام سمة نصية، وما ذاك إلا للكثافة الاستعمالية لهذه التعابير مما ساهم في هدم سمة التجاوز والتحول البلاغي .

التحليل الوظيفي للتوكيد :

قد تسأل : إذا كان المنكر ـ مثلا ـ لا يصدق الخبر غير المؤكد فلن يصدقه بالتوكيد نتيجة لإنكاره، فلماذا نؤكده ؟

والسؤال بصياغة اخرى : ما هو التحليل الوظيفي للتوكيد ؟

والجواب هو أن اللغة بما أنها نظام اجتماعي تواصلي فهي قادرة على إيصال المعنى بما يحمل من شحنات شعورية عند المتكلم، فإذا قلت (صاح الطفل) فإنك ستنقل شحنة شعورية أضعف من أن لو قلت (صرخ الطفل)، ويتضح ذلك جليا في الكلمات القريبة من الترادف، فانظر إلى هذا الشكل الذي يبين لك مقدار الشحنة الشعورية للكلمة(١) :



فانظر كيف أخذت كل كلمة في هذا الخط المتصاعد شعوريا مكانها في درجة الشحنة، ومن هنا أنكر بعض الدارسين ظاهرة (**الـــترادف**) في

(١) علم الدلالة لاحمد مختار : ٤٣ .

اللغة لاختلاف كل كلمتين في الشحنة الشعورية حين الاستعمال، وإن اندثرت بعضها بسبب العوامل الزمنية والتاريخية أو ضعف بعضها أو اشتد .

وإذا رجعنا إلى التأكيد فإن ألفاظه تدل على مدى تفاعل المتكلم تجاه الحدث، ومدى ما يمتلك من شحنة شعورية في داخله، فإذا أكدت الكلام للشاك فإنك ستنقل شحنة شعورية تدل على تفاعلك مع الحدث لتؤثر بها على مشاعر المخاطب وأحاسيسه تجاه الحدث، وذلك لأن الخبر المكذوب لا يمكن تفاعل المتكلم معه بصورة شديدة .

ومن هنا كان التأكيد ذا وظيفة سيكولوجية في عملية التواصل اللغوي للتأثير على المخاطبين، من خلال قدرته على حمل الشحن الشعورية، مما يجعل ذلك مهيمنا على أجواء الخطاب .

تحولات ثانوية للإسناد الخبري (تجاوز التجاوز) :

قد سبق أن اعتبرنا أضرب الخبر الثلاثة تحولات بلاغية، وبتعبير آخر : حالة تجاوز للمألوف ـ وإن أصبحت مألوفا بلاغيا ـ وهنا نعرض لحالات تحولية اخرى طرأت على تلك الأضرب الثلاثة نتيجة للافتراضات الواعية، والاعتبارات المقصودة للمتكلم، حيث يفترض أمرا جديدا داخل الجو الكلامي ليؤسس مفارقة فنية بين الواقع الخارجي والواقع الكلامي، لذلك نسمي هذه الحالات (**تجاوز التجاوز**) وقد عبر البلاغيون القدامى عن هذه الحالات بالعدول عن مقتضى الظاهر، وإليك بعض صور هذا العدول :

أ ـ تنزيل خالي الذهن منزلة المتردد : كقوله تعالى : **(يا أيها الناس**

اتَّقُوا ربَّكم إنَّ زلزلةَ السَّاعةِ شيءٌ عظيم)[1]فالمتكلم هنا خالي الذهن ومقتضاه مخاطبته بتعبير محايد من جهة التأكيد، إلا أنّ المتكلم قد استعمل البنية المؤكّدة، حيث افترض السامع مشكّكاً لإبراز هول ذلك اليوم، حتى أنّ السامع عنه سيُدهَش لكونه على غير المجرى الطبيعي لأيام الدنيا، وهذه الإنتاجية الإبداعية كانت بفعل افتراض المتكلم حالة جديدة في المتلقّي، الأمر الذي جعل هذا الاستعمال تجاوزاً للضرب الأصلي وأكثر إيغالاً في الأدبية.

ب ـ تنزيل المنكر منزلة غير المنكر: كقوله تعالى: (**لا ريبَ فيه**)[2] كان مقتضى السياق الخارجي، أو بتعبير البلاغيين مقتضى الظاهر، أن يكون الخطاب بنية مؤكّدة لأنّ المخاطبين هم الكفّار المنكِرون، إلا أنّ المتكلم افترضهم كخالي الذهن فاستعمل البنية المحايدة، وهذه المفارقة بين الواقع الخارجي والواقع المفترَض جاءت لتحمّل الكلام طاقة إبداعية للتدليل على أنّ القرآن هو دليل صدقه، فلا ينبغي للمنكر أن يُنكَر.

جـ ـ تنزيل غير المنكر منزلة المنكر: كقوله تعالى: (**ثمَّ أنَّكم بعدَ ذلك لمَيِّتون**)[3] ولن نجد أحداً يشكّك في حدوث الموت على جميع النّاس، وكان مقتضى ذلك أن يجري الكلام على الصياغة المحايدة، إلا أنّ المتكلم افترض الإنكار وأكّد لظهور علامات الإنكار لدى المخاطبين من العصيان وطول الأمل، حتى كأنّهم يعتقدون الخلود وينكرون الموت، وهذه

---

(١) الحج: ١.

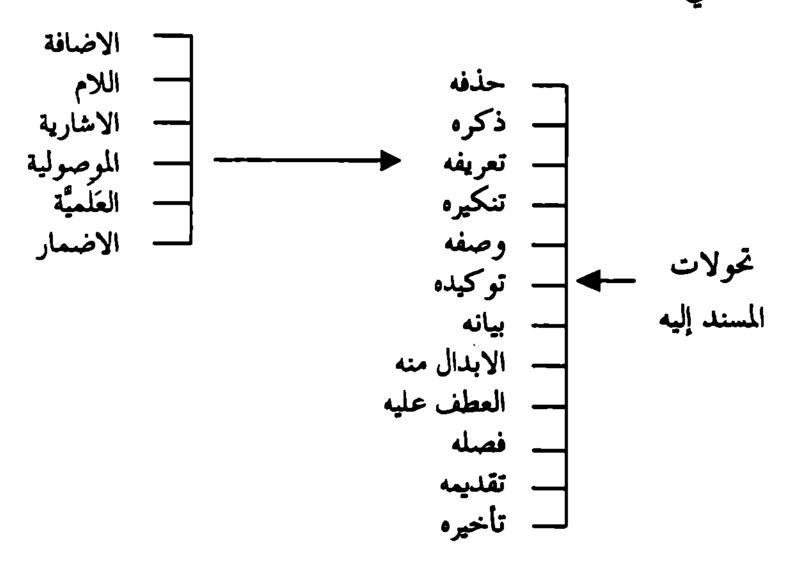
(٢) البقرة: ٢.

(٣) المؤمنون: ١٥.

الإنتاجية الإبداعية كانت نتيجة للتحوّل الجديد الذي تولّد من افتراض المتكلم للإنكار قصداً للتجاوز .

٢ ـ المُسنَد إليه

المسند إليه هو أحد العنصرين الأساسيَّين المكونين لعملية الإسناد، وهو المتمثّل في العنصر الذي يُثبت له الحدث كالفاعل أو المبتدأ في أغلب الأحيان، وقد ذكر البلاغيون تحوّلات كثيرة تطرأ على المسند إليه داخل الجملة وتؤثّر في توالد البنى الإنتاجية، إلا أنَّ الرصد البلاغي القديم لهذه التحوّلات لم يتضح فيها الفاصل بين التحوّل الإبلاغي والتحوّل البلاغي، الأمر الذي سبّب التراكم المنهجي، والامتزاج بين معالم البحوث النحوية والبلاغية وغيرها، والتحوّلات التي فرزها البلاغيون في دائرة المسند إليه كالتالي:



تحوّلات المسند إليه

حذف المسند إليه

وقد ذكر البلاغيون عدّة نكات بلاغية تكون ناتجاً متولّداً عن بنية الحذف، وأهم هذه النكات التالي :

أ ـ تكثيف الدلالة :

فحذف المتكلم لطرف ركني في الجملة يعد عملية تحفيزية لاستحصال الدلالة بطرق مختلفة، حيث يعوْم الكلام داخل محيط التفسيرات والتأويلات، كقوله تعالى : **(فصبرٌ جميل)**[1] فقد يقرأ المتلقّي المساحة المحذوفة بطرق مختلفة منها (صبري) أو (الواجب عَلَيَّ) أو (كرامتي) أو غير ذلك من التأويلات التي ينتجها ذهن المتلقّي من خيوط السياق .

والنتيجة : أنّ حذف المسند إليه قد يكون تلغيزاً مقصوداً لتوسيع دائرة الدلالة، وهذه عملية تحويلية بلاغية إذ تستبطن بنية الحذف للبنية الوافية

---

(١) يوسف : ١٨ .

المتمثلة في بنية الذكْر .

ب ــ الإحالة على الذهن :

ونقصد بذلك : في حالات الموازنة بين الاعتماد على اللفظ أو الاعتماد على ذهن المتلقّي في إحضار المعنى يترجح أدبياً الإحالة على الذهن لإحضاره، كقوله تعالى : **(قل لمَن ما في السماوات والأرض قلْ للَّه)**[1] فالآية تفترض وجود المسند إليه في ذهن السامع .

والهدف البلاغي من هذا النمط التحويلي : هو ترجيح جانب حضور المتلقّي على جانب غيابه، فإن عملية إنتاج المعنى يمثّل حضوره، بينما عملية إنتاجه باللفظ تعد تغييباً لكيانه، وتعتيماً لقدرة التلقّي .

جـ ــ تعين المسند إليه :

إذا قال أحدٌ (خالقُ الخلق) فلا يشك أحدٌ أنّ المسند إليه المحذوف هو كلمة (الله)، وعدم التردّد في اكتشاف البنية العميقة للكلام كان بسبب تعيّن المسند إليه، واختصاصه بالمسند، وهذا النحو من التحوّل استهدف الاختصار، إذ لا فائدة في ذكر ما هو متعيّن في أذهان المتلقين، ولا يعدّ هذا التحوّل بلاغياً لقوّة حضور المسند إليه حتى كأنّه لم يُحذف، الأمر الذي يجعل التحوّل غير ملموس للذهن، ولكي نتجاوز المباشرة في التعبير لا بدّ من افتراض التعيّن لغير المتعيّن وادعائه له، كقولنا (ورعٌ تقيٌ) قاصدين بذلك (زيداً) وهذه العناية الإضافية التي افترضها المتكلم تقتضي بطبعها حذف المسند إليه، ويدخل الكلام بها في دائرة الأدبية، لوضوح حركة التحوّل البلاغي في البنية العميقة .

---

(١) الأنعام : ١٢ .

ذكر المسند إليه

يتعامل البلاغيون مع ذكر المسند إليه على أنّه (الأصل)، ويعنون بذلك أنّ ذكر المسند إليه هو الممثل للبنية التي طرأت عليها التحوّلات، وانطلقت منها، ولذلك إذ لم يكن هناك مبرّر بلاغي للحذف فلا بدّ من الذكر، وإن لم يكن الذكر نفسه ذا مبرّر بلاغي .

ومع ذلك طرح البلاغيون نكات بلاغية يتّكئ عليها ذكر المسند إليه أهمّها هو :

١ ـ الاحتياط لضعف القرينة :

أي متى كان التعويل على القرينة في حالة الحذف غير كافٍ لاستخراج الناتج الدلالي فلا بدّ من ذكر المسند إليه، وإلا أدخلنا الكلام في ضبابية تتنافى والغرض الإيصالي، فانظر إلى ما جاء في نهج البلاغة :

(**يا كميل العلم خيرٌ من المال، والعلم يحرسكَ وأنتَ تحرس المال، والمالُ تنقصُهُ النفقة، والعلمُ يزكو على الإنفاق . .**)[1] .

فهذه عدّة مقاطع كلامية ذكر فيها المسند إليه رغم إمكان استحصال المعنى بدون البعض منها، إلا أنّه لما كان في مقام المقابلة بين خصائص العلم وخصائص المال فلا بدّ من استحضارهما بصورة واضحة وبانتظام متكامل، لئلا تنسحب خصائص كل منهما على الآخر، ويضيع الغرض من المقابلة .

والملاحظة هنا هي أنّ هذا السطح الكلامي لا يستبطن أي حركةٍ تحولية، وليست الإنتاجية المقصودة من ذكر المسند إليه إلا غرض الإبلاغ،

---

(١) نهج البلاغة : ٦٩٢ .

وهذا هو هدف التسطيح التقريري والمألوف .

٢ ــ إظهار عظمة المسند إليه أو مهانته :

ويكون ذلك عبر استغلال إحدى الدلالات التي يحملها المسند إليه، ونحن نطرح ثلاثاً منها :

الأولى : الدلالة المعجمية أي أن يكون المسند إليه ذا دلالة معجمية على العظمة أو المهانة، كقولك : (رسول الله خير الناس) أو (الفاسق مغضوب عليه) ولا تخفى دلالة المسند إليه على العظمة في الأوّل، والمهانة في الثاني، وهذه الدلالة نابعة من نظام اللغة، لا من الحركة التحولية في بنية العمق .

الثانيـة : الدلالة الإيحائية أي أن يكون المسند إليه قد ارتبط بمعانٍ إضافية في أذهان الناس، ككلمة (اليهودي) التي لم تدلّ على المنتسب لديانة اليهود فحسب بل لها دلالة على الطمع والخديعة والوحشية، فيستغلها المخاطب فيقول : (جاء اليهودي) ليدل على مهانته عبر الدلالة الإيحائية، وكذلك كلمة (القروي) التي ارتبطت بمعاني البساطة وصفاء النفس .

وهذه الدلالة ليست معيارية، بل تختلف باختلاف الزمن والمجتمعات والثقافات، لأنّها نابعة من الخلفية الاجتماعية للمعنى .

الثالثة : الدلالة الصوتية بأن يستغل المتكلم (**الدلالة التنغيمية**) في اللفظ، وهي موسيقية خاصّة تعتري المقاطع الكلامية، فإذا قال أحدٌ (عبد الله قادم) فتارة يكون النطقِ بكلمة (عبد الله) حاداً فيدلّ على مهانته، وأُخرى يكون شديداً فيدلّ على عظمته .

٣ ــ الاستلذاذ به :

لأنّ ذكر المحبوب يثير صورته المحبوبة، فهي عملية خاضعة لقانون

(**تداعي المعاني**) الذي يرتكز على المثيرات والاستجابات .

وذكر اسم المحبوب لا يمثّل حالة استلذاذية فحسب بل يمثّل أحياناً استغراقاً صوفياً يجعل الحركة في العمق حركة سريعة، ولنأخذ مثالاً ـ وإن لم يكن من المسند إليه ـ لأدونيس هي قصيدة (**مرآة الشاهد**)[1] :

وحينما استقرّت الرماح في حشاشة الحسينْ
وازّينت بجسد الحسين
وداست الخيول كلَّ نقطةٍ في جسد الحسين
واستُلبتْ وقُسّمتْ ملابس الحسين
رأيتُ كلَّ حجر يحنو على الحسين
رأيتُ كلَّ زهرةٍ تنامُ عند كَتِفِ الحسين
رأيت كلَّ نَهَر يسير في جنازة الحسين

والنتيجة أنّ ذكْر المسند إليه استلذاذاً يعتبر حركة إبداعية، يقوم فيها المتكلم بعملية اختيارية قد تكون واعية أو لا واعية للفظ المثير، ولذلك تجاوزت هذه الظاهرة بنية المسند إليه إلى كلّ المستويات اللغوية، والذكر الاستلذاذي هو إحدى الركائز الأساسية التي تعتمدها النصوص الحديثة ممّا ساعد على بروز اتجاهات نقدية حديثة تعمل على الإحصاءات اللغوية داخل النص والخروج بنتائج مثيرة .

تعريف المسند إليه

ويكون ذلك بستّة طرق هي التي أطلق عليها النحّاة المعرّفات :

---

(١) ديوان أدونيس : ٢/٨٥ .

الأوّل : الإضمار :

ويقصد بذلك أن يجعل المسند إليه ضميراً، ولم يذكر البلاغيون لاستعمال الضمائر أيَّ تحوّل بلاغي، بل اقتصروا على ما لها من معنىً داخل جهاز اللغة .

فقد ذكروا أنّ الضمائر تنقسم إلى ثلاثة أنواع : ضمائر التكلم، وضمائر الخطاب، وضمائر الغيبة، وكل ضمير يؤتى به إذا اقتضاه المقام، قال تعالى :

(لا إله إلاَّ أنا فاعبُدون)[1].

(لا إله إلاَّ أنت سبحانك)[2].

(لا إله إلاَّ هوَ الرحمنُ الرحيم)[3].

وقد أشار ابن جني إلى علّة استخدام الضمائر بما يرجع إلى المقام الصياغي للغة أي مبررات ترجع إلى بنية السطح، وما ذكره أمران هما :

١ ــ **الخفة** : فلو قال أحدٌ (جاء زيدٌ فأكرمت زيداً فذهب زيدٌ) ثقلت الصياغة على المتكلم، بينما لو قال : (جاء زيدٌ فأكرمته فذهب) خفت الصياغة .

٢ ــ **زوال الشك** : فلو قال أحدٌ (زيدٌ ضربتُ زيداً) لكان منشأً لشك السامع في أنّ زيداً الأوّل هل هو الثاني أم لا ؟ فإذا قال : (زيدٌ ضربته) زال الشك .

---

(١) الانبياء : ٢٥ .

(٢) الانبياء : ٨٧ .

(٣) البقرة : ١٦٣ .

وقد ذكر بعضهم وجهاً (ثالثاً) وهو رفع الملل، إذ أن تكرار اللفظ في الكلام الواحد عدّة مرات يورث مللاً قاتلاً للنص[1] .

ويمكننا أن نطرح تحليلاً وظيفياً لظاهرة الإضمار بما يرجع إلى البنية العميقة هو أنَّ اللغة تشكّل حالة إشارية، فإذا قال أحدٌ (سماء) كانت الكلمة إشارة إلى ما في الخارج، فالأسماء الظاهرة تشكّل ظاهرة إشارية للخارج، بينما الأسماء المضمرة (الضمائر) تشكّل حالة متطورة للظاهرة الإشارية، حيث أنّ كلمة (هو) لا تشير إلى الخارج، بلِ تشير إلى صورة سبق أن مرّت على الذهن، وبالتالي فإشارية الضمير تتسلط على الذهني لا الخارجي .

وبعبارة مختصرة : الأسماء تُحضِر الخارجي إلى الذهن، بينما الأسماء المضمرة تحضر الذهني إلى الذهن، أي تُعيده إليه مرة أُخرى .

الثاني : العَلَمِيَّة :

وهو أن يذكر المسند إليه باسم مختص به، وذكر البلاغيون أنّ النكتة الأصلية التي تستدعي كون المسند إليه عَلَمَاً هو إحضاره بعينه في ذهن السامع ابتداءً ومن دون سابق، وهنا يكمن الفرق بين العَلَم والضمير، فالأوّل يوجد الصورة ابتداءً، بينما الثاني يعيدها مرةً أُخرى، ومثاله ما ورد عن النبي (ص) : **(حسينٌ مني وأنا من حسين)** فذكر المسند إليه بعينه لأنّه ابتداء من دون أيِّ سابق .

---

(١) محمد عبد المطلب : البلاغة العربية ص٢٢٩ .

وقد ذكروا للعَلَم نكات بلاغية مثل التعظيم والإهانة، كقولك : (ركب عليٌّ وهرب معاويةُ)، غير أنّ هذا النمط لا يمكن تحليله كتحوّل بلاغي إلا على ما ذُكر سابقاً من الدلالة الإيحائية أو الدلالة المنغومة .

الثالث : الموصولية :

وهو أن يُذكر المسند إليه اسماً موصولاً، وقد ذكر لذلك عدّة نكات نذكر أهمّها :

١ ــ **عدم علم المخاطب بأي حال غير الصلة**، كقوله تعالى : **(فاستغاثَهُ الذي مِن شيعتِهِ على الذي من عدوّه فوكَزَهُ موسى)**[١] وهذه النكتة هي الوظيفة الأصلية للاسم الموصول النابعة من نظام المواضعة، فلم تخرج من إطار الإبلاغية .

٢ ــ **زيادة تقرير الغرض المسوق له الكلام** : كقوله تعالى : **(وراوَدتهُ التي هو في بيتِها عنْ نفسِه)**[٢] فالغرض إظهار نزاهة النبي يوسف (ع)، وقد استبدل المسند إليه من عبارة : (امرأة العزيز) أو (زليخا) إلى عبارة (التي هو في بيتها) ليعمِّق حالة القدرة على التمكن منه لكونه تحت قبضتها، وبالتالي يعمق نزاهة النبي يوسف (ع) لقدرته على التغلّب على هذا الموقف، لذلك يكون التحوّل البلاغي في البنية العميقة كالتالي :

---

(١) القصص : ١٥ .

(٢) يوسف : ٢٣ .

راودته زليخا ←— تحوّل ←— راودته التي هو في بيتها
↓
إنتاج بلاغي
(نزاهة يوسف (ع))

٣ ـ **التهويل أو التفخيم** : كقوله تعالى : (**فغشيَهُم مِنْ اليمِّ ما غشيَهُم**)[١] حيث يرتدّ في العمق إلى : (فغشيهم من اليمّ شيء مهول لا يمكن وصفه) وليست هذه الإنتاجية حصراً على هذا التعبير، بل قد استخدم العرب كثيراً من البنى التركيبية على صورة توقيفية منتجة وذات سمة دلالية خاصة، وهي لا تقل شأناً عن الأوضاع الإفرادية، ومع ذلك فتأثير التوقيفية على هذا التعبير وغيره يكون على حساب بلاغيته إذ يكون التركيب مألوفاً بلاغياً يضعف يوماً بعد الآخر في جهة التحوّل إلى أن يصير بنية محايدة لا ترقى على النمط المألوف .

٤ ـ **الإشعار بسببية الحكم** : كقوله تعالى : (**إنّ الّذينَ يستكبرونَ عَنْ عبادَتي سَيدخُلونَ جهنَّمَ داخَرين**)[٢] فذكر الصلة (الاستكبار) مشعر بأنّه السبب لدخولهم النار .

ويمكن تحليل هذه الظاهرة البلاغية على أساس أن بنية العمق للكلام تستبطن سؤلاً افتراضياً عن سبب ثبوت الخبر في الجملة، من هنا يبني المتكلم كلامه جواباً على ذلك السؤال الافتراضي، فيذكر المبرّر لثبوت الخبر قبل ذكر الخبر نفسه، ليقطع على المتلقي تساؤله، والجدلية الافتراضية كالتالي :

---

(١) طه : ٧٨ .

(٢) غافر : ٦٠ .

المرسِل : هؤلاء سيدخلون جهنّم .
المستقبِل : ما هو سبب دخولهم؟
المرسِل : الاستكبار .

ومن هذه البنية العميقة تلد الجملة هكذا : (الذين يستكبرون عن عبادتي سيدخلون جهنَّم)، ويلاحظ هنا أنّ المتلقّي يشكّل حضوراً واضحاً في البنية الباطنية لمثل هذا التعبير .

الرابع : الإشارية :

وهو أن يذكر المسند إليه في الكلام اسم إشارةٍ، وقد ذكروا أنّه يأتي لبيان حال المسند إليه قرباً أو بعداً،وهذا الاستعمال هو ما يقتضيه نظام المواضعة والطبع اللغوي الأصلي، إلا أنّنا نواجه (مفارقة) في كلمات البلاغيين في الاستعمال البلاغي لاسم الإشارة، حيث ذكروا أنّه يأتي لنكتتين هما :

١ ـ **التحقير** : ويكون ذلك باستخدام القرب كقوله تعالى : **(أهذا الَّذي يَذكرُ آلهَتكُم)**[1]ويكون باستخدام البعد كقوله تعالى : **(فذلِكَ الَّذي يَدُعُّ اليتيم)**[2] .

٢ ـ **التعظيم** : ويكون باستخدام القرب كقوله تعالى : **(إنَّ هذا القرآنَ يَهدي للَّتي هيَ أقوم)**[3] ويكون باستخدام البعد كقوله تعالى : **(ذلك الكتابُ لا ريبَ فيه)**[4] .

---

(١) الأنبياء : ٣٦ .
(٢) الماعون : ٢ .
(٣) الإسراء : ٩ .
(٤) البقرة : ٢ .

والمفارقة هي : كيف يكون استعمال القرب منتجا للتعظيم والتحقير معا؟ . . وكذلك البعد؟ !

وهنا نطرح تحليلا بلاغيا يحل هذه المفارقة، وذلك بأحد وجهين :

الأول : أن نشرح البنية العميقة لكل من التحقير والتعظيم في القرب والبعد لنتعرف على الفارق الذي يكمن وراء سطح الجملة :

أ ـ التحقير إذا استعمل بالقرب تكون بنيته العميقة كالتالي :

فلان قريب الدرجة في الشرف ⟵ ينزل القرب المعنوي منزلة المكاني ⟵ أهذا الذي يذكر . .

ب ـ التحقير إذا استعمل بالبعد تكون بنيته العميقة كالتالي :

فلان بعيد الدرجة ⟵ ينزل البعد المعنوي منزلة المكاني ⟵ فذلك الذي يدع . . .

جـ ـ التعظيم إذا استعمل بالقرب تكون بنيته العميقة كالتالي :

عظمة القرآن قريبة من كل أحد ⟵ ينزل القرب المعنوي منزلة المكاني ⟵ إن هذا القرآن . . .

د ـ التعظيم إذا استعمل بالبعد تكون بنيته العميقة كالتالي :

بعد درجة الكتاب في العظمة ⟵ ينزل البعد المعنوي منزلة المكاني ⟵ ذلك الكتاب . . .

وهذا الاختلاف في البنية الباطنية هو الذي شكل عملية التحول البلاغي، لأن البنية الكلامية بدون اسم الإشارة بنية وافية بالمقصود .

الثاني : أن نحلل البنية التحقيرية أو التعظيمية لاسم الإشارة تحليلا صوتيا يرتكز على الدلالة المنغومة :

فإذا كان التنغيم على اسم الإشارة بالحدة (**ترقيق الصوت**) دل على مهانته، وإذا كان بالشدة (**تجهير الصوت**) دل على عظمته، وللدلالة

التنغيمية دور كبير للتفريق بين السياقات المختلفة من إنشاء أو أخبار أو غير ذلك، خصوصا على مستوى اللهجات .

الخامس : اللام المعرفة :

بأن يذكر المسند إليه معرفا باللام، وقد فصل النحاة البحث في أقسامها ومعانيها بما لا مزيد عليه عند البلاغيين، وإيجازا قسمت اللام المعرفة إلى ثلاثة أقسام :

١ ــ **لام العهد** : وهي التي تدخل سياق الكلام كحالة إشارية لحصَّة معهودة بين طرفي الخطاب، فقد يكون المشار إليه مذكوراً في سياق سابق كقوله تعالى : **(مَثَلُ نورهِ كمشكاةٍ فيها مصباحٌ المصباحُ في زُجاجَةٍ ..)**[١]، وقد يكون حاضراً حين العملية التواصلية في الخارج كقوله تعالى : **(اليومَ أكملتُ لكم دينكم)**[٢] وقد يكون حاضراً حينها في الذهن كقوله تعالى : **(النبيُّ أولى بالمؤمنينَ مِنْ أنفسِهم)**[٣]، وليس دور (اللام) في هذه السياقات إلا الإثارة والتحفيز للصورة المكتنزة عند طرفي الخطاب، ولم نلمس في سياقات اللام العهدية أي تحول بلاغي .

٢ ــ **لام الحقيقة** : وهي التي تدخلُ على ماهية لتعينها من بين الماهيات الأخرى، كقوله تعالى :**(ظَهَرَ الفسادُ في البرِّ والبحر)**[٤] فاللام في كلمة (الفساد) لم تدخل لتعيين فرد من أفراد الفساد، وإنّما دخلت لتعيين ماهية الفساد من بين الماهيات الأخرى، فكأنّه قال : (ظهر الفساد

---

(١) النور : ٣٥ .

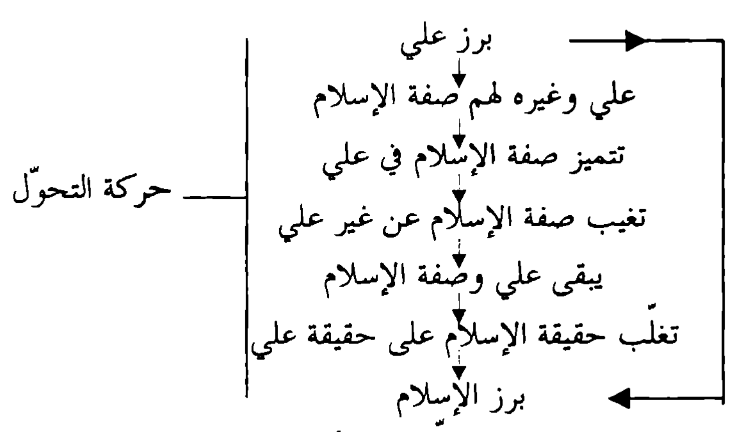
(٢) المائدة : ٣ .

(٣) الأحزاب : ٦ .

(٤) الروم : ٤١ .

لا شيء آخر . .)، ولم يصعد هذا الاستعمال للاّم عن مستوى النظام اللغوي الأصلي .

ونلمس التحوّل البلاغي عندما نطلق لام الحقيقة على فرد من الأفراد، كما ورد في الحديث الشريف : (برز الإسلام كله إلى الشرك كله) قاصداً بحقيقة الإسلام عليّاً (ع)، والبنية العميقة لهذا التحوّل البلاغي كالتالي :



ولا يخفى كثافة البنية العميقة وتعقّدها، الأمر الذي يجعل الكلام أكثر إيغالاً في الأدبية والبلاغية .

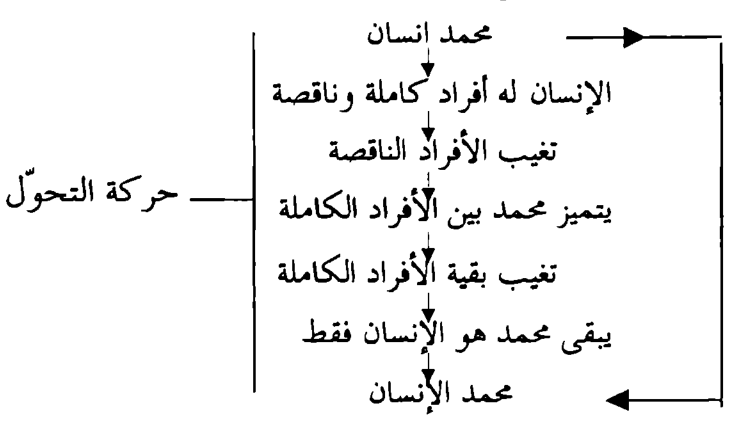
٣ ـ **لام الاستغراق** : وهي التي تدخل على الكلمة ويقصد بها شمول أفرادها كقوله تعالى : (**إنّ الإنسانَ لفي خُسر**)[١] أي جميع أفراد الإنسان، ولذلك صحّ الاستثناء منه بقوله : (**إلاّ الذين آمنوا**)[٢]، والتحوّل البلاغي في لام الاستغراق يكون إذا اتجهت لمعين لا أفراد له، كقولك :

---

(١) العصر : ٢ .

(٢) العصر : ٣ .

(محمدٌ الإنسان) مشيراً به إلى فردٍ واحد، على غرار قوله تعالى : **(إنَّ إبراهيمَ كانَ أُمّةً)**[1] وهو ما يسمى عند النحاة استغراق الصفات، لأنّ معنى (محمد الإنسان) يرتد إلى (محمد حاوٍ لجميع الصفات المطلوبة من الإنسان)، ومنه على بعض الاحتمالات قوله تعالى : **(ذلك الكتاب)**[2] أي الجامع لصفات الكتب الحقّة، ويمكننا أن نشرح البنية العميقة بطريقة أُخرى غير ما فهمه النحّاة وهي كالتالي :



السادس : الإضافة :

وهو أن يذكر المسند إليه مضافاً في الكلام، وقد أوردتْ الكتب البلاغية عدّة نكات ترد لها الإضافة في المسند إليه وأهمّها نكتتان :

١ ــ **التعظيم أو التحقير** : كقوله تعالى : **(إنّ عبادي ليسَ لكَ عليهم سلطان)**[3] و**(ألا إنّ حزبَ الشيطان همُ الخاسرون)**[4]، وغير خفي ما

---

(١) النحل : ١٢٠ .
(٢) البقرة : ٢ .
(٣) الإسراء : ٦٥ .
(٤) المجادلة : ١٩ .

للإضافة من دور في إنتاج التعظيم في الآية الأُولى حيث كان الموقف يقتضي تبرير خسارتهم.

والتحليل البلاغي لهذه الظاهرة هو أنّ المضاف إليه وإن لم يكن مقصوداً في الحكم إلا أنّ المتكلم يذكره ليكون جزءاً مكوِّناً لصورة المضاف، فيكتسب عظمة بعظمته أو حقارة بحقارته.

٢ ـ إحضار المسند إليه بأخصر طريق في ذهن السامع : كقول الشاعر :

هوايَ مع الركْب اليمانينِ مُصْعِدٌ
جَنَيِب وجثماني بمكة مُوثَقُ

والمعنى أنّ من أُحِبُّ وأهوى مسافر مع أولئك القوم ورفيق لهم، ولكن جسمي بمكة موثق ومثقل بالقيود فكيف الذهاب إليه؟

وقوله (هوايَ) ـ أي المحبوب ـ أخصر من قوله الذي أهواه، مع أنّ الاختصار مطلوب في المقام، وذلك لفرط السآمة من المتكلم حيث كان مسجوناً[1].

والإنصاف أنّ هذا المذكور في تحليل الإضافة إجحاف بجمالية التعبير، وإدخال له في دائرة فجّة مثل الاختصار، فلنمعن في قوله (هواي) حيث نسب الهوى ـ بمعنى الحب لا المحبوب ـ له، وهذا يعني التصاقه به، وفي قوله: (مع الركب اليمانين مصعد) حيث جعل الهوى يمشي مع الركب لكون المحبوب معهم، وهذا يعني انفصاله عنه، وبالتالي يعمّق هذا الشاعر

---

(١) مختصر المعاني: ٨٣.

حالة المفارقة المبدعة التي تعتمد جمع المتناقضات في موقف واحد، ليخرق نظام الطبيعة إلى نظام الإبداع .

والذي يناسب أن لا نجعل الإضافة منتجة للاختصار، لعدم وضوح ذلك في النصوص الأدبية وبالخصوص الشعرية منها التي تتحرك وفق مساحات إيقاعية محددة تضغط على نفس الشاعر، وتجيّر قلمه باتجاهها .

وإذا انتقلنا إلى دائرة النص الأدبي الحديث سنرى بنية الإضافة أكثر البنى اللغوية حضوراً لإفراز الدلالات الشعرية وذلك عبر استخدام نسيج إضافي غير متجانس على الصعيد المنطقي، ومن هنا نرى العلاقات اللغوية في النص الحديث تتسم بطراوة الاكتشاف ولنأخذ مثالاً شعرياً من (قصيدة بيروت) لمحمود درويش[1] :

تفاحةٌ للبحرِ . نرجسة الرخام
فراشةٌ فجرية . بيروتُ . شكلُ الروح في المرآةِ
وصفُ المرأة الاولى، ورائحة الغمام
بيروتُ من تعبٍ ومن ذهبٍ، واندلَس وشام
فضة . زبدٌ . وصايا الأرض في ريش الحمام
وفاةُ سنبلةٍ، تشرُّدُ نجمةٍ بيني وبين حبيبتي بيروت .

ولم يكن الاكتشاف اللغوي قاصراً على النص الحديث بل نرى البنية الإضافية بما لها من الجرأة في التجاوز والتوتّر في الدلالة حاضرة في بعض النصوص التراثية كما جاء في الصحيفة السجادية : (**إلهي لو بَكيتُ إليك حتى تسقطَ أشفارُ عينيَّ . . . وشربتُ ماءَ الرماد آخرَ**

---

(١) حصار لمدائح البحر : ٨٧ .

دهري . . . ما استوجبتُ بذلك محو سيئةٍ واحدة من سيئاتي)[1]، فإنّ التعبير بماء الرماد أصّل فرادة في الإبداعية وأكسبَ زخماً شعرياً متميزاً، وهذا النمط من التعبير هو غاية الحداثة الشعرية .

تنكير المسند إليه

لا بدّ من بسط الكلام حول تحليل النكرة أوّلاً، ليكون مدخلاً قبلياً لفهم التحوّلات الطارئة من جهتها، فإذا قمنا بعملية تشريحية لأيّ نكرةٍ فإنّنا سنلمس عدّة مدلولات متشابكة تؤدّي ـ باجتماعها ـ دور المعنى الكلي للنكرة أي البنية، وهي (**المعنى المعجمي**) و(**الوحدة**) و(**الشيوع**) فإذا قلنا (رجلٌ) فقد قمنا بطرح ثلاث إفادات على السياق الكلامي :

١ ـ **المعنى المعجمي** : الذي يعني الصنف الخاص من الإنسان المقابل للمرأة .

٢ ـ **الوحدة** : التي تعني أنّه رجل واحدٌ لا أكثر .

٣ ـ **الشيوع** : الذي يعني إمكان انطباقه على كل الأفراد دون تعين .

ولذلك نرى السياق قد يسلط بؤرة التركيز على أحد هذه المدلولات وذلك في حالة نفي ما يقابلها كقولنا :

رأيت رجلاً لا امرأة ← بؤرة التركيز المعنى المعجمي .

رأيت رجلاً لا رجلين ← بؤرة التركيز الوحدة .

رأيت رجلاً لا زيداً ← بؤرة التركيز الشيوع .

---

(١) الصحيفة السجادية للإمام زين العابدين (ع) : ٦٠ .

ثـم إن الكـلام لا بـدّ أن يتّجـه إلى البحـث عـن دَوالٍّ هـذه المدلـولات الثلاثـة، وهنـا لا بـدّ أن نستعين بمصطلـح (**المُوْرْفِيْـــم**) الـذي يـتردّد في الدراسات الألسنيّة الحديثة لنطرح الفكرة بدقة أكثر .

الـمورفيـــم : هـو أصغـر وحـدة لغويـة مجــردة ذات معنـىً دلالي أو نحوي في الكلمة أو الجملة[1]، وهو يمثِّل الخليّة التي لا يمكن أن تتجزّأ إلى أصغر منها، نحو (المؤمنات يؤدين فروضهن) الذي يتألف من (أل + مؤمـن + ات + يـ + أدى + ن + فـروض + هـن) وكـل وحـدة لغويـة منها تسمى مورفيماً، وكل مورفيم لا بدّ أن يؤدّي دوراً دلالياً أو نحويـاً، فـإن (ال) تـؤدي دور التعريـف، و(ات) تـؤدّي دور الجمـع، وهمـا وظيفتان نحويتان، بينما (فرض) يؤدي دوراً دلالياً . . . الخ .

ولنسـأل ـ الآن ـ بعد أن عرفنـا المدلـولات الثلاثـة للنكـرة : مـا هـي المورفيمات التي تقوم بالدور الدلالي على تلك المدلولات ؟

والجـواب : انّ كلمـة (رجـل) تتكـوّن مـن ثلاثـة مورفيمـات هـي : (مادة ر ج ل) + (الهيئة الإفرادية) + (التنوين) وكل مورفيم يقوم بدور دلالي على إحدى المدلولات السابقة كالتالي :

المورفيم	المدلول
١) المادة	المعنى المعجمي
٢) الهيئة الإفرادية	الوحدة
٣) التنوين	الشيوع

وفي حقيقة الأمر أنّ (التنوين) يقوم بوظيفة نحوية تنتج الشيوع وإلا

(١) سلسلة الخزانة اللغوية (المعجم المفصّل في علوم اللغة) : ٢/٦٣٥ .

ليس له دلالة معجمية على أيّ شيء، ومن هنا نرى تعاقب (ال) و(التنوين) على الكلمة، لأنّ كلاً منهما يشكّل مورفيماً ذا وظيفة مناقضة للأخرى، إذ أنّ (ال) وظيفتها التعيين، و(التنوين) وظيفته الشيوع، ولذلك نرى ارتفاع (التنوين) بمجرد أنْ تدخل (ال) على الكلمة، وبالعكس أيضاً.

وبعد هذه النظرة التفكيكية للنكرة علينا أن نتعرّف على النكات التي استنتجها البلاغيون من سياقات النكرة :

١ ـ **قصد الوحدة** : كقوله تعالى : **(وجاءَ من أقصى المدينةِ رجلٌ يَسعى)**[1] أي رجل واحدٌ، ولا شك ان استفادة الوحدة كان من مورفيم الهيئة، ولذلك لو حولناها إلى هيئة أُخرى مثل (رجلين) أو (رجال) ارتفع ذلك المورفيم ليحل محله مورفيم آخر ذو دلالة أُخرى .

٢ ـ **قصد النوعية** : كقوله تعالى : **(وعلى أبصارهم غِشاوة)**[2] أي نوع من أنواع الغشاوات والأغطية، ولا يخفى أنّ استفادة النوعية كانت من دلالة مورفيم (التنوين) الذي يدلّ على الشيوع، إذ أنّ الآية تدلّ على معنى (غشاوة غير معينة) وهو يؤدي معنى (نوع من أنواع الغشاوات).

وهاتان الاستفادتان نابعتان من النظام اللغوي من دون استبطانهما أيَّ تحوّل بلاغي الذي هو ميزان الأدبية، وهو ما سنراه في الاستنتاجات الآتية .

---

(١) يس : ٢٠ .

(٢) البقرة : ٧ .

٣ ـ **التعظيم** : كقوله تعالى : **(سلامٌ على إبراهيم)**[١] حيث يرتدّ في العمق إلى : (سلامٌ بالغ من العظمة حداً لا يتعيّن أو يعرف) .

٤ ـ **التحقير** : كقول المفلس : (درهمٌ ولا إفلاس) حيث يرتد في العمق إلى : (درهم انحطّ في الحقارة حداً لا يدرك معه ولا يعرف) .

٥ ـ **قصد التجاهل** : لإفادة الاستهزاء كما لو قال شخص : مَن الواقف الذي يشتمني ؟ فنتيجته : رجلٌ . فاستفادة الاستهزاء نابعة من التحوّل الذي أصاب البنية العميقة :

فلان بن فلان

↓

تجاهل جميع صفاته استهزاءً

↓

رجلٌ

وصف المسند إليه

بمعنى إيراد المسند إليه موصوفاً، وتتمثّل الوظيفة اللغوية الأصلية للوصف في انتاجيتين هامتين على المستوى التواصلي :

١ ـ **التخصيص** : كقوله تعالى : **(وقالَ رجلٌ مؤمنٌ مِنْ آلِ فرعونَ)**[٢] وكذلك ما ورد في نهج البلاغة : (**سيئةٌ تسوءُكَ خيرٌ عندَ اللّه مِنْ حسنةٍ تعجبُك**)[٣] وذكر النحاة أنّ التخصيص يطرأ على الموصوف إذا كان نكرة، لأنّه تقليل في دائرة الاشتراك والشيوع .

---

(١) الصافات : ١٠٩ .

(٢) غافر : ٢٨ .

(٣) نهج البلاغة : ٦٦٩ .

٢ ـ **التوضيح** : كقوله تعالى : **(محمدٌ رسولُ اللّهِ والذينَ معَهُ أشدّاءُ على الكفّار)**[١] وذكروا أنّ التوضيح يطرأ على الموصوف إذا كان معرفة، لأنّه رفع للإيهام والإبهام.

والفارق التحليلي لهاتين الوظيفتين أنّ الأُولى منهما تشكّل عملية (الكشف) عن الناتج، بينما الثانية تشكل عملية (زيادة الكشف).

ونلاحظ أنّ عملية الكشف تقوم في بنية العمق بدور الحركة الأُفقية في السياق، إذ أنّ الوصف التخصيصي يعتبر جزءاً مكملاً للصورة، وامتداداً للمعنى، بينما زيادة الكشف تمثّل حركة رأسية، لأنّ الوصف يقوم بدور تكثيف الإضاءة على صورة الموصوف لتتضح أكثر.

وأمّا التحوّلات البلاغية في الصياغة الوصفية فهي لنكتتين :

الأولى : قصد المدح أو الذم : كقوله تعالى : **(بسم اللَّه الرحمن الرحيم)**[٢] و**(فاستعذْ باللَّه مِنَ الشيطانِ الرجيم)**[٣] وهذا النمط يتّكئ على الحالة الإشارية للوصف، فهو ما لم يكن معروفاً ومعهوداً لا يمكن التوصيف به، فالمدح يقوم باستعادة الصورة المحمودة وتطبيقها على الموصوف، وأمّا الذم فيستعيد الصورة المذمومة.

الثانية : قصد التأكيد : وهذا مثل قولهم : (أمس الدابر) أو (الغد الآتي) ومنه قوله تعالى : **(فإذا نُفخَ في الصُّور نفخةٌ واحدة)**[٤] ويعتبر هذا النمط انعكاساً عن إصرار المتكلم على قصدية الموصوف، وقطع احتمال

---

(١) الفتح : ٢٩ .

(٢) الفاتحة : ١ .

(٣) النحل : ٩٨ .

(٤) الحاقة : ١٣ .

المتلقّي أن يكون صدر عن عفوية أو تجوُّز .

ويتضح حكمنا بالتحوّل البلاغي في هذين الأمرين متى لاحظنا أنّ البنية الأصلية التي تتمثّل في البنية الخالية من الوصف وافية بالمراد، وإنّما طرأ التحوّل لتعميق الصورة بلاغياً وتطويرها .

ولم تقف التحوّلات البلاغية في البنية الوصفية عند هذا الحدّ من الدلالات، بل تجاوزتها في النصوص الحديثة لتشكّل ظاهرة كسر النمط، والجرأة في اختراق النُّظم اللغوية ؛ لاكتشاف مساحات تعبيرية جديدة، وذلك باستخدام بنية وصفية غير متوائمة منطقياً، كما في قصيدة (**الموجة**) لجواد جميل[1] :

لم يكن غيري على الشاطئ

يوم اِبتسمتْ لي

موجة مجنونة

لم تَخَفِ النيرانَ حولي

لم تَخَفْ لَفْحَ شراييني ولا شهقةَ قتلي

لم يكن غيري

وراحت بغموض باردٍ تدخل ظلّي

فإنّ التعبير بـ(موّجة مجنونة) و(غموض بارد) فتح في النص منطقة لتفجير الدلالات الشعرية والأدبية بشكل ملحوظ، وأكثر من ذلك أنّ نوائم بين المتناقضين كأن نقول : (الأمس الآتي) أو (الحجر السائل) للتعبير عن أزمة تناقضية يعيشها الكاتب حيث تتحرّك عنده الصور

---

(١) شظايا البحر حكايا المنفى لجواد جميل : ص١١٣ .

باتجاهات متعاكسة، كما جاء في قصيدة (**اجمعيني إليك فراشة**) لعبد المجيد فرَج الله[1] :

على قلقي المتنفّس من وحشة الليلِ

تهويمة الارتجافِ

أناجيكِ

والبحر يملأ عينيّ أمواجه اليابسة

فتهمس في اللجّة العابسة

فإنّ التعبير (أمواجه اليابسة) يرتقي على كل القيم المألوفة لما يحمله من توتّر حادّ، كما يمكننا أن نلمس بعض البنى الوصفية المتسمة بتأزيم الموصوف وتعميقه كما جاء في قصيدة (**موت النهار**) لفرات الأسدي[2] :

مساءً من اللهفة المشتهاة

إلى وهج مترفٍ

أو ينابيعَ مغسولةٍ برماد الفجيعهْ

فتعبير (ينابيع مغسولة) يتسم بعمق الأزمة التي تنشأ من امتداد الوصف بالموصوف فالينابيع وهي الغاسلة تتحوّل هنا إلى المغسول .

توكيد المسند إليه

وهو إيراد المسند إليه مؤكداً، ولم يذكر في كلام البلاغيين أيَّ تحوّلٍ بلاغي للتوكيد، وما ذكروه لم يخرج عن إطار الوظيفة الإيصالية وهي

---

(١) أناشيد لعيون الورد لعبد المجيد فرج الله : ١٦٥ .

(٢) من كتاب ليلة عاشوراء لعبد الله الحسن : ٣١٦ .

وظيفتان :

الاولى : دفع توهم عدم الشمول : أي قطع احتمال كون البنية من البنى المجازية، فإذا قال أحدٌ (الأنبياء معصومون) ربما يحتمل البعض أنّ المعصوم هو البعضِ من الأنبياء، وذكر الكلام بصورة كلِّيَّة مجازاً، وأمّا إذا قال : (الأنبياء كلهم معصومون) قطع هذا الاحتمال، وتعيّنت بنية الجملة في الحقيقة .

الثانية : دفع توهم التجوّز : وهو كسابقه إلا أنّ المجازية هنا تكون في استعمال اللفظ وإرادة ما يلابس المعنى، فإذا قال أحدٌ : (جاء الرئيسُ) احتمل أن الجائي مندوبه، وأما لو قيل : (جاء الرئيسُ نفسُهُ) انقطع هذا الاحتمال .

ويتميّز التعبير التوكيدي بحضور المتلقي في بنيته العميقة حيث ينبى الكلام على أساس احتمالاته، كما تتضح فيه الحركة الرأسية في دلالته لارتداد معناه وإضاءاته على المؤكّد .

بيان المسند إليه والإبدال منه

أي تعقيب المسند إليه بعطف البيان أو البدل، وقد ذكر النحاة أن عطف البيان هو الذي يأتي لتوضيح المتبوع المقصود في الكلام، بينما البدل هو التابع المقصود في الكلام ولم يذكر متبوعه إلا تمهيداً إليه .

فإذا قلنا : (جاء محمد أخوك) فإن كان المقصود بالكلام هو (محمد) كان قولنا : (أخوك) عطف بيان، بينما لو كان المقصود هو (أخوك) كان بدلاً .

والقاعدة الكليـــة : أنّ بؤرة التركيز في عملية التواصل الكلامي إن كانت هي (التابع) كان بدلاً، وإن كانت هي المتبوع كان تابعه عطف بيان، وهذا ما ذكره أكثر النحاة والبلاغيين، وقد اعتبر من مسلمات

النحو عند كثير .

إلا أننّا نقف أمام أحد مهرة الفن وهو رضي الدين الاستراباذي حيث يقول : (وأنا إلى الآن لم يظهر لي فرق جلي بين البدل وعطف البيان، بل لا أرى عطف البيان إلا البدل كما هو ظاهر سيبويه فإنّه لم يذكر عطف البيان . . .)[1] .

وعلى أيٍّ حال لم يذكر البلاغيون مثالاً واضحاً للتحوّل البلاغي في بنية البدل أو عطف البيان، إلا أننّا نرى ما يسمّى بـ (**بدل الإضراب**) أو (**بدل الغلط**) قد وظّف في النصوص الحديثة توظيفياً فنياً ترك عليها بصماته الواضحة، حيث استغلّ كظاهرة إبداعية تتكئ على الهدم والبناء، ولنأخذ هذه المساحة الشعرية من قصيدة (**مناجاة في حضرة الوَطن**) للشاعر عبد المجيد فَرَج الله[2] :

ويبقى مَرْجُكَ الريَّانْ

غريباً وهو مبتئسُ !

ولكن . .

أيها الوطنُ . .

الدمُ . .

القبسُ

تذكّرْ أنّ لي قلباً بلا شريانْ

والتحليل البلاغي لهذه الظاهرة الفنية يتمثّل في ما يشفُّ عنه هذا التراتب السطحي من اهتزازات شعورية في المناطق الداخلية للنص، إذ أنّ

---

(١) شرح الكافية للرضي : ٣٣٧/١ .

(٢) أناشيد لعيون الورد : ٧١ .

تداخل هذه الصور المترامية في تكوين الدلالة المقصودة يؤسّس ناتجاً جديداً،تلفظ فيه كل صورةٍ ملامحها على الأخرى، للخروج بمزيج دلالي مشحونٍ بكتل شعورية متوترة .

العطف على المسند إليه

ذكر البلاغيون في هذا الصدد الوظائف اللغوية لكل حرف من حروف العطف، وهي الحروف العشرة (الواو، أو، ثم، حتى، أمْ، بل، لكن، لا، إما، الفاء) وقد فصّل النحاة معانيها بما لا مزيد عليه عند أحد .

وأمّا التحوّل البلاغي فهو يكمن في حذفها من بين الكلمات المتعاطفة، وقد أُتخمت النصوص الحديثة بتتابع الكلمات من دون حرف عطف، ومن ذلك ما جاء في قصيدة : (**أيتها الظبية القادمة**) لعلي العلاق[1] :

بيني وبينَ ضبابِ البحرِ ألفُ دمٍ
يمتدّ أرصفةً مفجوعةً وقُرى
يُوْمِي إلى الدربِ مفتوحاً على غدِنا
ويملأ الأرضَ أطفالاً، هوىً، شجرا

والتحليل البلاغي لهذه الإنتاجية الجمالية يعتمد على تقافز المعاني لدى الشاعر بشكل سريع لم يتح الفرصة الكاملة لإسقاط حرف العطف بينها، وتذوق هذا النمط الصياغي أحسن ما يكون بالحاسة البصرية لأنّها تمثل للقارئ نفس الناتج الإضافي الذي قصده الشاعر، حيث تتقافز عنده الكلمات بصورة موازية للواقع الإبداعي، وليست

---

(١) قصائد مختارة لعلي جعفر العلاق : ٢٩٣ .

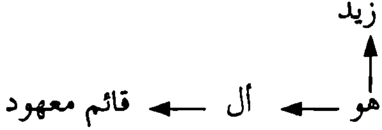
حاسَّة السمع كذلك لأنّها تعتمد على التخمين في عملية استقبال المدلول، ممّا يضعف عمَلية التفاعل مع الظاهرة .

فصل المسند إليه

أي إيراد المسند إليه معقّباً بضمير الفصل، كقوله تعالى : **(إنّ اللّه هوَ الرزّاق ذو القوّة المتين)**[1] وقد ذكر في الكتب البلاغية أنّ ضمير الفصل يقوم بدور (التخصيص) أي تخصيص المسند بالمسند إليه، فالناتج الدلالي للآية أنّ الرزق خاصّ بالله لا يتعدّى إلى غيره .

وإذا تأمّلنا هذه البنية سنرى أنّها تستبطن حركة منطقية في داخلها، حيث أنّ عبارة (زيدٌ هو القائم) ترتكز على الاعتقاد المسبق بوجود قائم معهود، وليس دور الضمير إلا تعيينه .

وبتحليل أعمق : إنّ كلمة (هو) تقوم بدور إشاري إلى جهة المبتدأ (زيد) لأنّه ضمير والضمير يشير إلى مرجعه، وإلى جهة الخبر (القائم) لأنّه مبتدأ له والمبتدأ يشير إلى خبره باعتبارهما متحدان في المصداقية وأمّا كلمة (أل) فلها وظيفة إشارية للمعهود الذي دخلت عليه، وهذه الشبكة الإشارية تنتج بعد ذلك التخصيص، ولمزيد بيان إنظر إلى التمثيل البصري لهذه الوظائف المتعددة :



ومع ذلك فوظيفة ضمير الفصل لا تمثّل تحوّلاً بلاغياً، لأنّها لا تفترض أي بنية وافية بالمراد قبل عملية التحوّل .

---

(١) الذاريات : ٥٨ .

تقديم المسند إليه وتأخيره

وهذا النوع من التحوّل يختلف عن سابقه من التحـوّلات، حيـث أنّـه يمثّل حركة تحوّلية (أُفقيّة) داخل الجملة، أي أنّ التحـوّل يبرز في البنيـة السطحية بانتقـال المسند إليـه مـن مكـان إلى آخـر في الخـط الامتـدادي والأفقي للجملة، بينما التحوّلات السابقة تمثّل حركة رأسية أي أنـها تصيب المسند إليه وهو في مكانه الأصلي وموقعه داخل السياق كالتعريف والتنكير والذكر والحذف .

وسنلاحظ أنّ التحوّل في المسند إليه بالتقديم يمثّل اهتزازاً في الصياغة بأكملها، لأنّ تقديم المسند إليه يلازم تأخير المسند، وهذا يعني أنّ التقديم يعتبر مجموعة تصرّفات لا تصرّفاً واحداً كما سبق في التحوّلات الاخرى، ومن ثَمَّ اعتبر هـذا البحث أهمّ التحوّلات التي تطرأ على المسند إليـه، ولنتابع إنتاجيات هذا التحوّل في ما يلي :

١ ـ **أن يكون التقديم هو الأصل ولا مقتضى للعدول عنـه** : أي لم تكن في البين نكتة بلاغية تستدعي التأخير، كقول عليٍّ (ع) في النهج : (**الحكمة ضالّة المؤمن**)[١]، وقد سبق منّا أن اعتبرنا هـذه البنيـة تعبيراً عن البنية المحايدة التي تنطلق منها التحوّلات البلاغية .

٢ ـ **أن يكون في المسند إليه تشويق إلى المسند** : كقوله تعالى : (**انّ الذين يستكبرونَ عَنْ عبادتي سَيَدْخُلون جهنَّم داخِريـن**)[٢] وهـذه الإنتاجية

---

(١) نهج البلاغة : ٦٧٤ .

(٢) غافر : ٦٠ .

تعتمد على طِبيعة المضمون إذا كان له أهمية، كما تعتمد على مساحة المسند إليه بأن تكون طويلة تسمح للتشويق أن يأخذ مداه في نفس المتلقّي، لذلك متى كان الاختيار لطبيعة المسند إليه واعياً كان تحوّلاً بلاغياً .

٣ ــ أن تكون الصياغة توقيفية لإنتاج معنىً معيّن : كقولهم : (مثلك يعمل المعروف) و (غيرك يكذب) على معنى أنت تعمل المعروف، وأنت لا تكذب، وهذه الصياغة موقوفة على (مثل) و (غير) .

والتحليل البلاغي لهذه الظاهرة أنّ المتكلم يؤسّس عملية افتراضية لشخص مماثل للمخاطب في جميع صفاته، فإذا قال : (مثلك يعمل المعروفَ) كان مقتضى ذلك أنّ المخاطب يعمل المعروف قضاءً للمماثلة التامّة، وقد يفترض شخصاً مغايراً للمخاطب في تمام الصفات فإذا قال : (غيرك يكذب) كان مقتضاه أنّ المخاطب لا يكذب قضاءً للمغايرة التامة .

ولا يخفى ما في هذه البنية من التأدّب مع المخاطب غايته، لأنّ النصيحة لا تتوجّه إليه بشكل مباشر، لذلك يحسن استعمالها لَمن هو في مقام الاحترام والتأدّب، وإن كانت توقيفية البنية جعلتها مألوفاً بلاغياً .

٤ ــ إفادة التقوّي أو التخصيص : وهذا البحث طرحه البلاغي الكبير عبد القاهر الجرجاني فأخذته الكتب البلاغية نقضاً وحلاً وتأييداً وتحليلاً، إلى المستوى الذي ربّما أخرجه عن الغرض البلاغي، وها نحن نأخذ الخلاصة البلاغية منه، كل ذلك في ثلاث خطوات :

الاولى : ذكر الجرجاني أنّ تقديم المسند ـ في بعض الصياغات ـ يفيد التخصيص أو التقوّي . . فما معنى التخصيص والتقوّي ؟

ـ **التخصيص** : كقولك : (أنا نجحتُ) الذي يعني اختصاص النجاح (**المسند**) بالمتكلم (**المسند إليه**) أي ثبوته له ونفيه عن غيره، حتى أنه

ليتناقض المعنى في قولك : (أنا نجحتُ وغيري) فالتخصيص له دلالة إيجابية : وهي ثبوت المسند للمسند إليه، ودلالة سلبية : وهي نفيه عن غيره، واستفادة التخصيص في المثال هو من نتائج التحوّل الذي أصاب البنية بتقديم المسند إليه : أي تقديم الفاعل على الفعل ليصير مبتدءاً .

ـ **التقـوّي** : وهو يعني تأكيد ثبوت المسند للمسند إليه وزيادة تثبيته بقطع النظر عن غيره، ولنأخذ المثال السابق (أنا نجحتُ) ولنَرَ كيف أُثبت النجاح للفاعل ـ وهو الضمير المتصل ـ وأُثبت مرة أُخرى للمتبدأ ـ وهو الضمير المنفصل ـ ولا يخفى ما في إسناد الشيء مرتين من تأكيد وتقوية .

الثانية : متى يفيد تقديم المبتدأ التخصيص أو التقوّي ؟ . .وقد طرح عبد القاهر الجرجاني في هذا الصدد ثلاث صياغات هي :

١) حرف نفي + المسند إليه + المسند وهو فعل
ما أنا نجحتُ

٢) المسند إليه + المسند وهو فعل
أنا نجحتُ

٣) المسند إليه + حرف نفي + المسند وهو فعل
أنا ما نجحتُ

فالصياغة (١) (ما أنا نجحتُ) تفيد التخصيص فقط دون التقوي، أي أن النجاح انتفى عن المتكلم وثبت لغيره، حتى أنّه ليتناقض لو قال : (ما أنا نجحتُ ولا غيري) وهذا الناتج كان بِبَركة تقديم الفاعل على الفعل، وأمّا عدم إفادتها التقوّي فلأن النجاح أسند للفاعل ونفي عن المبتدأ، وقد ذكرنا أنّه ينتج من الإسناد مرتين وهو غير حاصل .

والصياغة (٢) (أنا نجحتُ) تفيد التخصيص والتقوّي معاً، أمّا التخصيص فلتقديم الفاعل، وأمّا التقوي فلأنّ النجاح أسند للمتكلم مرتين -كما سبق-.

والصياغة (٣) (أنا ما نجحتُ) تفيد التخصيص والتقوي معاً، أمّا التخصيص فلتقديم الفاعل، وأمّا التقوّي فلنفي النجاح عن المتكلم مرتين: فقولك: (ما نجحتُ) نفيٌ للنجاح عن الفاعل، وقولك: (أنا ما نجحتُ) إثبات لعدم النجاح، وهو يؤدي دور نفي النجاح.

الثالثة : ما هو الأمر في الصياغات الباقية التي لا يكون فيها المسند إليه متقدماً أو لا يكون المسند فعلاً؟ والصياغات الباقية كالتالي:

١) حرف نفي + المسند إليه + المسند وهو غير فعل

ما أنا ناجحٌ

٢) المسند إليه + أداة نفي + المسند وهو غير فعل

أنا غير ناجح

٣) المسند إليه + المسند وهو غير فعلٍ

أنا ناجحٌ

٤) المسند وهو فعل + المسند إليه

نجحـ ـتُ

٥) حرف نفي + المسند وهو فعل + المسند إليه

ما نجحـ ـتُ

كل هذه الصياغات لا تفيد التخصيص ولا التقوِّي، فأمّا عدم إفادتها التخصيص فلأن البنية في الجميع ليست تحويلية، أي أنّ بعض الصياغات مكوّنة من مبتدإٍ مقدّم وخبر مؤخّر وهو على أصل الكلام قبل طروء أي تحويل، ولا يكون تقديم المبتدأ تحويلياً إلا إذا كانُ فاعلاً في الأصل،

والبعض الآخر تقدُّم الفعل على الفاعل فيها وهو على أصل الكلام أيضاً.

وأمّا عدم إفادتها التقوي فلعدم وجود إثبات مرتين، أو نفي مرتين في الكلام، بل جميع الصياغات إمّا إثبات واحد فقط أو نفي واحد فقط، أو إثبات ونفي معاً.

٥ ـ إفادة عموم السلب أو سلب العموم :

وهما من نتائج تقديم المسند إليه أو تأخيره وقبل كلّ شيء لا بدّ من التفريق بينهما وإليك هذا المثال توضيحاً لذلك :

قد يتوهم أحدٌ أنّك تحبُّ جميع الورد ؛ وأنت في الواقع تحب بعضها فقط، فلكي تدفع هذا التوهّم من نفسه يناسب أن تقول له : (لا أحبّ كلّ الورد) أي أحبّ بعضها فقط، وهذا نسميه (**سلب العموم**) إذ أنّ السلب انصبّ على المجموع بما هو مجموع.

وقد تكون لا تحب أيّ نوعٍ من الورد، ولكي تدفع ذلك التوهّم من نفسه يناسب أن تقول له : (كل الورد لا أحبّه) وهذا نسميه (**عموم السلب**) إذ أنّ السلب انصبّ على جميع الأفراد حيث لم يشذ منها ولا فرد واحد.

فسلب العموم : أن يسري النفي إلى الحالة الجمعية للأفراد (المجموع) بحيث تبقى بعض الأفراد لم يسر لها ذلك النفي.

وعموم السلب : أن يسريَ النفي إلى كل الأفراد (الجميع) بحيث لا يبقى فردٌ إلا وسرى إليه ذلك النفي.

وقد لاحظتَ أنّ اختلاف الناتجَين في كلا المثالين كان بسبب جدلية (لا) و (كل)، أي أنّ الذي سبّب سلب العموم هو تقدّم (لا) على (كل) والذي سبّب عموم السلب هو تقدم (كل) على (لا) وإليك تفصيل ذلك :

سلب العموم :

وقد ذكر البلاغيون له ضابطاً، وهو أن يكون العموم داخلاً في حيِّز النفي ؛ أي أن يكون العموم منفياً ويكون ذلك في عدّة صياغات :

١) أداة نفي + كلّ + المسند إليه + المسند

(ما كلّ الناس آمنوا)

٢) أداة نفي + المسند + المسند إليه + كلّ

(ما آمن الناسُ كلّهم)

٣) أداة نفي + المسند + كلّ + المسند إليه

(ما آمن كلّ الناس)

عموم السلب

والضابط الذي ذكره البلاغيون له هو أن لا يكون العموم داخلاً في حيّز النفي ؛ أي ليس العموم منفياً، وذلك في صياغة واحدة هي :

كلّ + المسند إليه + أداة النفي + المسند

(كلّ الناس ما آمنوا)

والنتيجة هي : إذا كان المسند إليه عامّاً وتقدم هو على النفي أفاد (**عموم السلب**)، وإذا كان المسند إليه كذلك وتقدم النفيُ عليه أفاد (**سلب العموم**) .

وهذه الاستفادة وسابقتها من تقديم المسند إليه ممّا حكّم فيها البلاغيون الذوق لذلك جاءت النتائج منضبطة وعلمية .

الإظهار والإضمار وجدل التحوّل

إذا كان إضمار المسند إليه يعد تحوّلاً بلاغياً في بعض الحالات لما يستبطنه من حركة عميقة افترضت الإظهار مسبقاً، ثم طرأ الإجراء التحويلي، فإن الشأن في بعض الحالات يكون افتراض الإضمار هو نقطة التحوّل بلاغياً، فمتى عُدّ الإضمار بنية أصلية كان الإظهار تحوّلاً بلاغياً، ومتى عدّ الإظهار هو البنية الأصلية كان الإضمار هو التحوّل البلاغي، وهاتان الحالتان تمثّلان في عرف البلاغيين القدامى حالتي عدول عن مقتضى الظاهر :

الأولى : وضع المضمر موضع المظهر : كقوله تعالى : **(فإنّها لا تَعمى الأبصارُ ولكنْ تَعمى القلوبُ الّتي في الصدور)**[1] أي إن الشأن والأمر المهم هو : لا تعمى الأبصار، فالضمير في (إنّها) لم يتقدمه اسم ظاهر يعود عليه، لذلك كان مقتضى الظاهر أن يذكر مظهراً لا مضمراً، ولكن عدل عن هذه الحالة لاستثارة ذهن المتلقي .

---

(١) الحج : ٤٦ .

والتحليل البلاغي لذلك أن الضمير يمثّل حالة إشارية لصورةٍ مختزنة عند الذهن قبل الحدث الكلامي المتضمن للضمير، ولكن قد يذكر من دون سابق صورة في الذهن ـ كما في الآية ـ والغرض استثارة ذهن المتلقّي حيث يبحث عن صورة مختزنة عنده ولا يجدها، ممّا يوجد حالة انتظار عنده للحدث الكلامي الآتي، وبالتالي ينشد التركيز على المضمون أكثر من أن لو ذكر اسماً ظاهراً.

الثانية : وضع المظهر موضع المضمر : كقوله تعالى : **(وبالحقِّ انزلناهُ وبالحقِّ نزَل)**[1] كان مقتضى الظاهر ذكر كلمة (الحق) الثانية ضميراً لسبق الاسم الظاهر الذي يصلح لمرجعية الضمير، ولكن عدل عنه لتمكين المفهوم في الذهن لأنّ الشيء المذكور بلفظه يكون أشدَّ وضوحاً والتصاقاً في الذهن لتأصيله لحالة تكرارية.

والفارق العمقي بين هاتين البنيتين يكمن في الخاصيَّة التحويلية لهما، إذ التعبير الأول يعبر عن حالة من (**التجاوز**) للبنية المحايدة كالتالي :

إن الشأن لا تعمى الأبصار

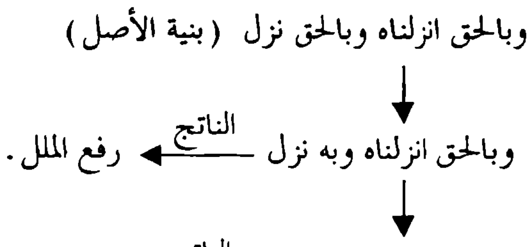
↓

إنّها لا تعمى الأبصار ——الناتج——◄ استثارة ذهن المتلقّي

بينما التعبير الثاني قائم على أساس حالةٍ من (**تجاوز التجاوز**) إذ افترض بنيتين في الإجراء التحويلي كالتالي :

---

(١) الاسراء : ١٠٥ .

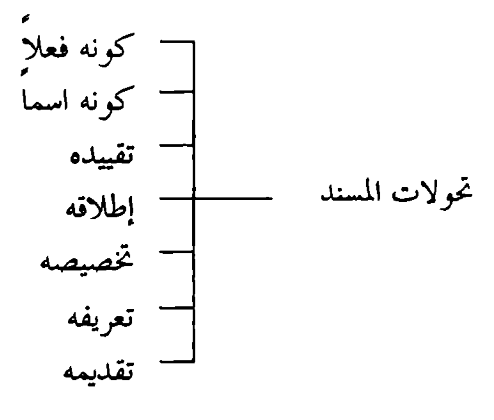


وبالحق انزلناه وبالحق نزل ــالناتجــ◄ تركيز المضمون.

ولا يخفى أنّ حالة التحوّل لبنية الإضمار ليس ملموساً بشكل واضح لحاسة الذوق البلاغي لما تقتضيه تقنية التعبير من ضرورة حضور الضمير، حتى صار بنية أصلية في الكلام، ومن هنا قد لا تعترف الحاسة البلاغية بعملية التحويل في الصورة الاولى، كما لا تعترف بوجود تحويلين في الصورة الثانية.

٣ ـــ المسند

لما كان الكثير من التحوّلات التي تصيب المسند هي بعينها تصيب المسند إليه وقد سبق البحث عنها، لذلك سنقصر الكلام على التحوّلات التي تحمل سمة جديدة، وسيكون البحث بالتسلسل الآتي :



تحوّلات المسند

كونه فعلاً أو اسماً :

وقد ذكر البلاغيون لذلك إنتاجيتين رئيستين هما :

١ ـ **تقييد المسند إذا كان فعلاً بأحد الأزمنة الثلاثة** : إذ أنّ الفعل يحمل دلالة زمنية في مفهومه من مُضيٍّ أو حال أو استقبال بحسب بنيته الصرفية، كقوله تعالى : **(ولو عَلِمَ اللَّهُ فيهم خيراً لأسْمَعَهم)**[١] و**(إنّ اللَّه يعلمُ غيبَ السماواتِ)**[٢] و**(سيعلَمُ الذينَ ظَلَموا أيَّ منقلبٍ ينقلبون)**[٣].

ومركز التحوّل هنا هو تطعيم الكلمة السِّمَة الزمنية، إلا أنّ التحوّل إبلاغي لعدم افتراضه مسبقاً لبنية وافية بالمراد .

٢ ـ **إفادة التجدّد** : وقد قايس البلاغيون ـ هنا ـ بين البنية الاسمية والبنية الفعلية، فذكروا أنّ الأولى منهما تنتج (**الثبوت**)، والثانية تنتج (**التجدّد**) وتوضيحاً لذلك ننعم النظر في هذين المثالين :

---

(١) الانفال : ٢٣ .

(٢) الحجرات : ١٨ .

(٣) الشعراء : ٢٢٧ .

١)وجهك طاهرٌ - وجهك يطهرُ .

٢) زيد متخيّلٌ - زيد يتخيّلُ .

سنرى أنّ (يطهر) و(يتخيّل) قد أكسبا الكلام رصيداً من الحركة داخل المضمون، حتى أنّنا نشبههما بقولنا : (يتحرّك في الطهارة) و(يتحرّك في التخيّل) .

بينما (طاهر) و(متخيّل) لم يؤديا ذلك الدور، وانّما أعطيا الكلام سمة ثبوتية فحسب، حتى أنّنا نشبههما بقولنا : (ثبتت الطهارة للوجه) و(ثبت التخيّل لزيد) .

والتحليل البلاغي يرجع إلى البنية العميقة، فالمتكلم قد يلتقط الحدث من الخارج وهو على صورة ديناميكية (حركية) فيعبّر عنه بالفعل المضارع، وقد يلتقطه وهو على صورة استاتيكية (سكونية) فيعبر عنه بالاسم، ولنرجع إلى المثال السابق لبنية العمق فيه :

الوجه + طهارة متحركة ◄—— الوجه يطهر (التجدد)

الوجه + طهارة ساكنة ◄—— الوجه طاهر (الثبوت)

وهذه الإنتاجية للتحوّل الذي يصيب الفعل أو الاسم من أحسن ما التفت إليه البلاغيون القدامى، غير أنّهم ذكروا أنّ الفعل الماضي كالمضارع في إنتاج (التجدّد)، وهو في غاية البعد، إذ من أين نستفيد الحركة المضمونية من قولنا (مات زيد) أو (طَهُر وجهه) ؟ . . فبنية الفعل الماضي لا تنتج أكثر من الثبوت في الزمن الماضي .

وظنّي أنّ الذي ساقهم إلى هذا القول هو إدخالهم الآليات العقلية الفلسفية في التحليل البلاغي، حيث قالوا : استفادة التجدّد من الفعل لأنّ (التجدّد لازم للزمان لكونه كمّاً غير قارّ الذات، أي لا تجتمع أجزاؤه في الوجود، والزمان جزء من مفهوم الفعل) وهذا يقتضي سريان الوجه

الفلسفي إلى الفعل المضارع والماضي وكذا الأمر أيضاً . وهذا في واقعه خلطٌ بين المنهج البلاغي والمنهج الفلسفي، وقد شكّل هذا الخلط نتوءاً واضحاً في المسائل البلاغية عند القدماء .

تقييد المسند

ويتم ذلك بإلحاقه بالمقيدات النحوية (الفَضْلات) كالمفعول به أو الحال أو التمييز أو الاستثناء، وتعتبر هذه الإضافات عملية توليدية لدلالات جديدة، لأنّ زيادة الإضافة على نواة الجملة يعد توسيعاً لمساحاتها الدلالية، فانظر لهذا التوالد الدلالي في قولنا :

قرأ محمدٌ .

قرأ محمدٌ القرآن .

قرأ محمدٌ القرآن يوم الجمعة .

قرأ محمدٌ القرآن يوم الجمعة خشوعاً .

ولا يمكننا أن نصل إلى حدّ نعدُّه قفلاً لامتداد الجملة، ولذلك تُجعل من خواصِّ الجملة الكلامية لا نهائيَّتها على الخط الافقي، وإن وصلت إلى مستوى الترهّل الذي يؤثر سلباً على صلاحيتها للتواصل الكلامي، وهذه العملية التوليدية الناشئة من البناء على نواة الجملة هو ما يسمّيه البلاغيون القدامى (**تربية الفائدة**) .

وقد تضخّم البحث حول تقييد المسند (بالشرط) ممّا انتج خروج البلاغيين عن سبيل البلاغة، وما يهمّنا هو ما في التقييد بالشرط من إجراء تحويلي عميق، ويتضح ذلك من خلال عرض أمرين :

الأول : الفرق اللغوي بين (إذا) و(إنْ) :

ذكر البلاغيون أنّ هناك فرقاً دقيقاً وذوقياً بين موارد استعمال (إذا) وموارد استعمال (إنْ)، أمّا (إنْ) فتستعمل في الموارد التي لا جزم فيها

بوقوع الشرط، بينما (إذا) تستعمل في الوارد التي يجزم فيها بوقوع الشرط، ولم يذكر البلاغيون تحليلاً ذوقياً لهذه الظاهرة الملموسة، ونحن قبل أن نذكر تحليلها نحتاج إلى سرد بعض الشواهد لتكون أساساً لصحة الفكرة أوّلاً :

قال تعالى : **(فإذا جاءَ أجلُهُم لا يستأخِرُون ساعةً ولا يستقدِمُون)**[١] .

قال تعالى : **(إذا زلزلَتِ الأرضُ زلزالَها... يومئذٍ تحدِّثُ أخبارَها)**[٢].

قال تعالى : **(إذا جاءَ نصرُ اللَّه والفتح... فسبّح بحمد ربّك)**[٣].

وبالتأمّل في هذه الشواهد يتبين أنّ الشرط فيها ممّا يجزم بوقوعه على خلاف الأمر في الشواهد الآتية المسوقة لعدم الجزم بوقوع الشرط بعد (إنْ) وهي :

قال تعالى : **(انظُر إلى الجبلِ فإنْ استقرَّ مكانه فسوفَ تراني)**[٤] .

قال تعالى : **(إنْ يشَأ يذهبْكُم ويأتِ بخلقٍ جديد)** [٥].

قال تعالى : **(إنْ يشأ يعذّبْكُم وما أرسلناكَ عليهم وكيلا)**[٦] .

وإذا تأكد من صحة هذه الدعوى فيمكننا أن نذكر لها تحليلاً ذوقياً ينسجم مع الموارد الاستعمالية المذكورة، أمّا (إذا) فتدلّ لغوياً على موردية شيءٍ لشيء، بينما (إنْ) تدلّ على تعليق شيء على شيء، ونفرق

---

(١) الأعراف : ٣٤ .

(٢)الزلزلة : ١ - ٤ .

(٣) النصر : ١ - ٣ .

(٤) الاعراف : ١٤٣ .

(٥) ابراهيم : ١٩ .

(٦) الاسراء : ٥٤ .

بين الأمرين بالمثال، فإذا قلنا، (إذا جاء زيد فأكرمه) كان معناه : أكرمْ زيداً في مورد مجيئه، وإذا قلنا : (إنْ جاء زيد فأكرمه) كان معناه : إكرام زيد معلّقٌ على مجيئه .

والذي يناسب عند الإخبار بأنّ شيئاً في مورد شيءٍ هو الجزم بوقوع المورِد، وأمّا لو كان الاخبار عن تعليق شيءٍ على شيءٍ، كانت جهة وقوع الشرط (**المعلّق عليه**) مُعْتِمَة، وبتعبير المناطقة : مسكوت عنها .

والنتيجة أنّ (إذا) تتكفّل بيان أنّ (هذا في مورد هذا) أو (الجواب في مورد الشرط)، و(إنْ) تتكفّل بيان أنّ (هذا معلّق على هذا) أو (الجواب معلّق على الشرط) .

الثاني : التحوّل البلاغي في بنية الشرط :

ما سبق من البيان للفرق بين موردي الاستعمال هو ما ينبع من جهاز اللغة الذي يمثِّل نقطة الصفر للتحوّلات البلاغية، ونلمس التجاوز والعدول في منطقة استخدام كل أداة في مورد الأداة الاخرى، وإليك هاتين الصورتين :

١ ـ قال تعالى : **(إن كنتُم في ريبٍ ممّا نزّلنا على عبدِنا فأتوا بسورةٍ مِنْ مثلِه)**[1] كان مقتضى الظاهر أن يقول : (إذا كنتم) لجزم المتكلم بحدوث الريب في القرآن عند المعاندين الذين هم طرف الخطاب، إلاّ أنّه عدل عن هذا الظاهر للدلالة على أنّ القرآن بلغ بعلامات صدقه حدّاً لا يصدق معه الارتياب فيه .

٢ ـ قال تعالى : **(إذا حضر القسمةَ أولو القربَى واليتامى والمساكينُ**

---

(١) البقرة : ٢٣ .

فارزقوهُم منه)[1] كان مقتضى الظاهر أن يقول: (إن حضر) لأنّ حضور أُولي القربى واليتامى والمساكين عند تقسيم الميراث ليس على نحو جزميّ، إلا أنّه عدل عن ذلك واستخدم (إذا) للدلالة على أنّ حضورهم مرغوب فيه للمتكلم إلى المستوى الذي تدفعهم رغبتُه إلى تحقيقه خارجاً، وبعبارة أُخرى: لإبراز ميل نفسي عند المتكلم لحضورهم لا يتصوّر معه أن لا يحصل خارجاً، فيدخل بذلك في دائرة المفروغية عن حصوله، فهو جزميٌّ الوقوع افتراضاً.

وهاتان الإنتاجيتان الزائدتان على أصل البنية كانتا إفرازاً من التحوّل السطحي في حركة الأداتين النابع من التحوّل العميق.

إطلاق المسند

أي ترك المقيدات والإضافات الامتدادية على نواة الجملة، أو ترك بعضها مع قابلية التركيب لتلك الزيادة، وقد ذكر لذلك نكتة هي (**التعمية على المتلقّي**) كقولك: تصدّقت، بترك التفاصيل الأخرى قصداً لإخفائها عن المستمع، أو للابتعاد عن الرياء، أو غير ذلك.

وإطلاق المسند وإن كان يقوم على أساس تعمية الكلام ليكون أبعد عن الاختراق، إلا أنّه ـ هنا ـ نفعي لا جمالي، ولذلك نعد هذه الإنتاجية غير أدبية.

وتَتخذ التعمية على المتلقّي منحىً بلاغياً إذا ابتعدت عن الغرض النفعي إلى غرض إدخال المتلقّي في عملية صنع المعنى، كقوله تعالى: (**إنّا**

---

(١) النساء: ٨.

أعطيناك الكوثر)[1] فاقتضاب السطح الكلامي سبب تعويم الدلالة مما يدفع المتلقّي على إفراز كميَّة من التوقعات، ففي الآية ربما يكون الإعطاء للكوثر في الدنيا أو الآخرة، وربما يكون من الولد أو من الامّة أو من الخير أو من الشرف، وكل هذه الدلالات المستنبطة تنكمش عندما يفصل المتكلم الجملة.

تعريف المسند

وذكروا لذلك نكتتين هما :

١ ــ **توحيد صورتين معلومتين** : ويكون ذلك فيما إذا كان المسند والمسند إليه معلومين ولكن لا يعلم ثبوت أحدهما للآخر، كمَن يعرف شخص (زيد) ويعلم بوجود (قاتل) في المدينة، فيقال له (زيد القاتل) فدخول القاتل معرَّفاً في عملية الإسناد لتوحيد هاتين الصورتين المعلومتين، ومنه ما جاء في نهج البلاغة : (**نحن النمرقة الوسطى**) أي الوسادة وشبّه آل البيت (ع) بها لاستناد الناس عليهم في جميع أُمور الدين والدنيا.

وليس هذا تحوّلاً بلاغياً، لأنّه نابع من عهدية (أل) التي هي جزء من هيكل النظام اللغوي.

٢ ــ **حصر أحد طرفي الإسناد في الآخر** : كقولك : (زيدٌ الأمير) و(الأمير زيد)، فالصياغة الاُولى أفادت أنّ زيداً محصورٌ في الامارة، بحيث لا يتجاوزها إلى التجارة أو الزراعة، والصياغة الثانية أفادة أنّ الأمارة محصورة في زيد، بحيث لا تتجاوزه إلى غيره كعمروٍ أو بكر.

---

(١) الكوثر : ١ .

وهذه الإنتاجية مستقاة من الإنتاجية السابقة، لأنّ عهدية (أل) تؤسس توحيد الصورتين لدى السامع، وهذا بنفسه استحضارٌ لاختصاص المسند بالمسند إليه أو العكس، ومن هنا لا نلمس أيَّ تجاوز تعبيري عن النظام اللغوي الأصلي .

تقديم المسند

وذكروا لذلك نكتتين إحداهما ترجع للبنية العميقة الداخلية، والأُخرى ترجع للبنية السطحية الخارجية :

١ ـ أن يقدم المسند لإفادة التخصيص ـ كما هو الحال في المسند إليه ـ كقوله تعالى : **(لا فيها غَـوْلٌ)**[١] أي سُكْر واختمار، وقد خُصّص عدم الغول بخمور الجنة، والناتج الدلالي هو أنّ الغَوْل يشمل كل الخمور الدنيوية، ولا يشمل خمر الجنة .

ومثله قوله تعالى : **(لكم دينُكُم وليَ دين)**[٢] أي أنّ دين الكفّار خاصٌّ بهم، ودين محمّد (ص) خاصٌّ به .

وهذه الصورة ـ كما رأيت ـ راجعة إلى البنية العميقة، شريطة أن يكون المسند ليس من طبيعته التقدم كالفعل لعدم طروء أيِ تحوّل في بنيته الداخلية، وهذا ما يفهم من تعبير البلاغيين بـ (**تقديم المسند**) ففي صورة كونه فعلاً يكون متقدِّماً لا مقدَّماً .

---

(١) الصافات : ٤٧ .

(٢) الكافرون : ٦.

٢ ـ أن يقدم المسند لدفع التباس الخبر بغيره، كما جاء في النهج (**من العصمة تعذر المعاصي**)[1] فلو قال : (**تعذر المعاصي من العصمة**) اشتبه أنّ (من المعاصي) هل هو خبرٌ أم من متممات المبتدأ؟ فالبنية الأولى أبعد عن الالتباس، وهذه الصورة ترجع إنتاجيتها إلى البنية السطحية، إذ كان الغرض المحافظة على صياغة تركيبية واضحة، وليس التحوّل والإنتاجية الجمالية .

---

(١) نهج البلاغة : ٧٣٧ .

٤ ـ متعلَّقات الفعل

هذا العنوان وإن كان عريضاً يشمل جميع المتعلّقات للفعل كالمفاعيل الثلاثة والحال والتمييز والاستثناء وغيرها، إلا أنّ الكلام تركّز ـ في الكتب البلاغية ـ على التحوّلات الطارئة على المفعول به فقط، وربَّما لامَسَ غيره من قريب أو بعيد، والذي يبرّر ذلك هو جعلهم هذا البحث بمثابة القاعدة التي يمكن تطبيقها في مختلف المتعلّقات، ولذلك سنقصر الكلام على التحوّلات التي تصيب المفعول به فحسب، ويتمحور الكلام في ثلاث نقاط رئيسة:

الأولى: طبيعة العلاقة بين الفعل والمفعول:

هناك فرق جوهري بين الفعل اللازم الذي لا يحتاجِ إلى مفعول كـ (ماتَ)، والفعل المتعدّي الذي يحتاج إلى مفعول كـ (قتَل)، وهذاً الفرق يعود للطبيعة الدلالية والسمة المفهومية لكلٍّ منهما، فإذا كان الفعل اللازم يدل على طبيعة خارجية ليس لها صلاحية الامتداد وراء الفاعل، فلا تقع على شيءٍ كـ (ماتَ) الذي يقوم بالفاعل (الميت) فتنتهي صلاحية امتداده في الوجود الخارجي، فإنّ الفعل المتعدّي على العكس منه، فهو الذي يمتد بطبيعته الخارجية لما وراء الفاعل، كـ (قَتَل) الذي لا يقف عند القاتل فحسب، بل يمتد ليدخل المقتول في مسيرة تمامية الحدث

الخارجي .

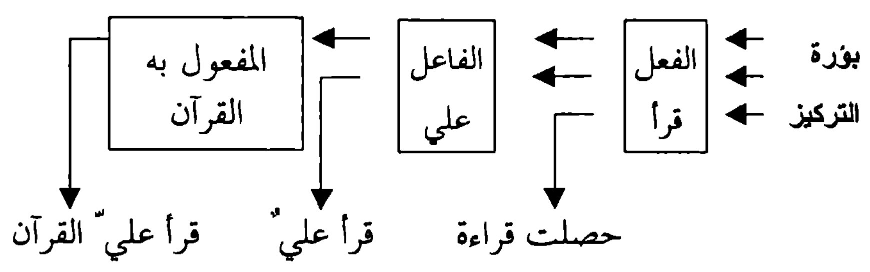
فالمفعول يشكّل جزءاً مهماً داخل الحدث الكلامي يضاهي الفاعل، ومع ذلك يبقى الفرق بينهما أنّ الفاعل يدخل في نواة الجملة ليكوّن العملية الإسنادية، بينما المفعول يبقى خارج نواة الجملة، فلو قلت : (قَتَل زيدٌ) بدون المفعول كان كلاماً ذا سمة دلالية متكاملة، دونما لو قلت : (قَتَل) ـ مفردة ـ فلا يعدّ كلاماً .

الثانية : التحوّلات الرأسية في المفعول به :

وهو يتمثّل في حذفه الذي يعدّ حالة (**تغييبية**) مقصودة لغرض من الأغراض، وها نحن نعرض لأهمّها :

١ ـ **عدم تعلّق غرض به** : ولكي يتضح ذلك لنأخذ مثالاً : (قرأ عليّ القرآنَ)، فمكونات الجملة هي (الفعل) و(الفاعل) و(المفعول) فإذا حصل حدث كلامي بين طرفي التواصل فقد تكون بؤرة التركيز في العملية التواصلية (الفعل) ولا غرض يتعلق بالباقي، فالمناسب هنا أن يقال : (حصلتْ قراءة)، كما قد تكون بؤرة التركيز (الفعل والفاعل) ولا غرض يتعلّق بالمفعول فهنا يناسب أن يقال : (قرأ عليّ)، وأمّا لو كانت بؤرة التركيز هي الدَوَالُّ الثلاثة فهنا يناسب أن يقال : (قرأ عليّ القرآن) .

ولا يخفى أن قولنا : (حصلت قراءة) يكون موجهاً للمتلقّي الذي يعتقد عدم حصول قراءة البتة، أو لا يدري بحصولها أو عدمها، وأمّا قولنا : (قرأ عليّ) يكون موجهاً لَمن يعتقد أميّة علي وأنه لا يقرأ، بينما قولنا : (قرأ عليّ القرآن) يكون خطاباً موجهاً لمن يعلم أن علياً يقرأ ولكن لا يعلم أي كتابٍ وقعت عليه القراءة، وإليك الشكل التجريدي التالي :



وإليك مثال آخر على ما ذكرناه :

ـ ما ورد في نهج البلاغة : **(العلم خير من المال)** .

ـ قال تعالى : **(قلْ هل يستوي الذينَ يعلمونَ والذينَ لا يعلمون)**[1].

ـ قال تعالى : **(يعلمونَ ما تفعلون)** [2].

فالغرض لما تعلق بنفس الحدث ذكر مصدراً في الحديث الشريف، ولما تعلّق الغرض بالفاعل ـ حيث كان في مقام المقايسة بين مَن عنده علم ومَن لا علم عنده ـ اقتصر على الفاعل فقط، ولما تعلّق الغرض بالمفعول أيضاً ـ حيث كان في مقام بيان ما يتعلّق به العلم وأن أعمال الإنسان تحصى عليه ـ ذكر المفعول به .

وهذا التلوين الصياغي لا يعبِّر عن أكثر من البنية الوافية التي هي مركز التحوّل الإبلاغي من دون أي تجاوز بلاغي .

٢ ـ تأسيس كناية :

وبيانه يستدعي مثالاً وهو الآية الشريفة : **(فمَن أبصرَ فلنفسِه)**[3] والبنية الأصلية للآية ـ والله أعلم ـ (فمَن أبصر الحقّ . . .)، وحذف

---

(١) الزمر : ٩ .

(٢) الانفطار : ١٢ .

(٣) الانعام : ١٠٤ .

المفعول به لإيجاد ناتج خاص هو أنّ الحقَّ أصبح جليّاً وظاهراً، حتى أنّ من امتلك البصر وأبصر رآه أمامه.

فالحذف أسَّس علاقة بين (الإبصار) و(أبصار الحق) هي علاقة تلازم، فذكر الملزوم وأراد التوصّل إلى اللازم، والكناية ـ كما ستعرف ـ انتقال من الملزوم إلى اللازم، وبالتالي يقال ـ حسب تعبير البلاغيين ـ حذف المفعول به كناية عن ظهور الحق غاية الظهور.

وهذه الإنتاجية الإضافية تولّدت من تحوّلٍ بلاغي عميق أصاب البنية الوافية بحذف المفعول به كالتالي:

فمن أبصر الحق ⟵ تحوّل ⟵ فمَن أبصر

↓

الناتج

جلاء الحق وظهوره

٣ ـ الاختصار:

وذلك في بنية خاصة هي بنية فعل المشيئة إذا جاء بعد (لو) الشرطية كقوله تعالى: (**ولو شاء اللّه ما اقتتلوا**)[١] وأصله (لوشاء الله أن لا يقتتلوا ما اقتتلوا).

وقد لاحظ عبد القاهر الجرجاني أنَّ غياب المفعول به هنا احتراز عن التطويل المورث للملل لدى السامع، ولكن قد يذكر المفعول به في بعض الأحيان إذا كان غريباً وغير مألوف، ممّا يستدعي تركيزه في ذهن المتلقّي كقول الشاعر:

---

(١) البقرة: ٢٥٣.

ولــــو شـــئتُ أن أبكـــــي دمـــــاً لبكيتُـــــه
عليـــهِ ولكـــــن ســـــاحةُ الصـــــبرِ أوســـــعُ

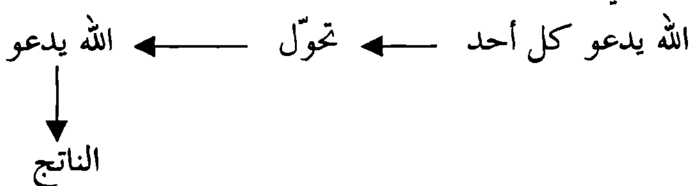
فإن ارادة البكاء بالدم ليس مألوفاً فناسب أن يُذكر تقريراً له في ذهن السامع.

وقد ذكرنا مراراً أن توقيفية التعبير يجعل الكلام مباشراً، لا يمثّل ترميزاً ولا رُقِيّاً عن المستوى المألوف.

٤ ــ **التعميم :**

ومثاله الآية الشريفة : **(واللّه يدعو إلى دار السلام)**[1] فلم يذكر مفعول (يدعو) ليدلَّ على عموم متعلقه، فهو يرتد في العمق إلى قوله (يدعو كل أحدٍ من وجد أو سيوجد . .) فالحذف هنا يتخذ وسيلة لإبراز عدم محدودية المضمون للمفعول به، ليدلَّ على أنّ تركه هي النتيجة المفروضية الناجمة من الصراع بين محدودية اللغة وعدم محدودية المعنى.

وإنتاج التعميم ممّا هو مرجوّ من التحوّل البلاغي من بنية الذكر إلى بنية الحذف كالتالي :



الثالثة : التحو ّلات الأُفقية في المفعول به :

وهي تتمثّل في تقديم المفعول به على بعض مكونات الجملة، ويبرز

---

(١) يونس : ٢٥ .

ذلك في ثلاثة أنحاء :

١ ـ **تقديم المفعول على الفعل** : وهو يفرز لنا دلالة الاختصاص، كقوله تعالى : **(إيّاك نعبُدُ)**[1] حيث ترتد في العمق إلى قوله (نعبدك) فتدخّل التقديم في الجملة لإحداث تعميق في الدلالة، فالبنية المحوّلة تدل على أنّ العبادة تتعلّق بالله ولا تتعلّق بغيره في آن واحد، بينما بنية الأصل تدل على أنّ العبادة تعلّقت بالله فحسب .

٢ ـ **تقديم المفعول على الفاعل** : وهو ينتج المحافظة على الزخم الإيقاعي في السياق الكلامي، كقوله تعالى : **(فأوْجَسَ في نفسِهِ خِيْفَةً موسى)** فلو أرجع الفاعل إلى موقعه في الخط الأُفقي للجملة لارتبك التوافق الصوتي بين هذه الآية ومجموعة الآيات المجاورة لها من حيث بنائها على (الألف) .

ويدلّنا هذا على عمق الدلالة الإيقاعية لدى الكلام الأدبي، إلى المستوى الذي قد يستدعي تقدمها في حالة تصادم التركيب النحوي مع إيقاعية السجعة .

٣ ـ **تقديم المفعول الثاني على المفعول الأوّل** : وهو ينتج الاهتمام بالمفعول الثاني ومثاله الآية الكريمة : **(وجعلوا للّهِ شُركَاءَ الجنّ)**[2] وهو يرتدّ إلى (جعلوا لله الجنّ شركاءَ) وقدم المفعول الثاني لشدّة أهميته داخل الحدث الكلامي، لاستعظام أن يكون شريكٌ لله، فجعل المفعول الثاني مقدماً في الجملة ليكون نقطة الارتكاز التي يتفجر منها المعنى المراد .

---

(١) الفاتحة : ٦ .

(٢) الانعام : ١٠٠ .

٥ ـ القَصْر

القصر والدلالة القصرية

القصر لغة الحبس، فنقول قصرتُ الحليّ على المرأة : أي جعلته لها دون غيرها، قال الله تعالى : **(حور مقصورات في الخيام)**[1] أي مخدرات لم يخرجن من الخيمة .

والقصر ـ اصطلاحاً ـ تخصيص موصوف بصفة، أو صفة بموصوف، بطريقة لغوية معينة كقولك (ما علي إلا إمام) أو (ما الإمام إلا علي) .

فالمثال الأوّل خُصِّص فيه عليٌّ وهو الموصوف بالإمامة وهي الوصف وقصر عليها، بحيث لا يتعدّاها إلى صفة أُخرى كالتجارة أو الزراعة أو غيرها، ويسمى (**قصر الموصوف على الصفة**) .

والمثال الثاني خصّصتْ فيه الإمامة وهي الصفة بعلي وهو الموصوف وقصرت عليه، بحيث لا تتعدّاه إلى بكر أو عمرو أو خالد أو غيرهم ويسمّى (**قصر الصفة على الموصوف**) .

---

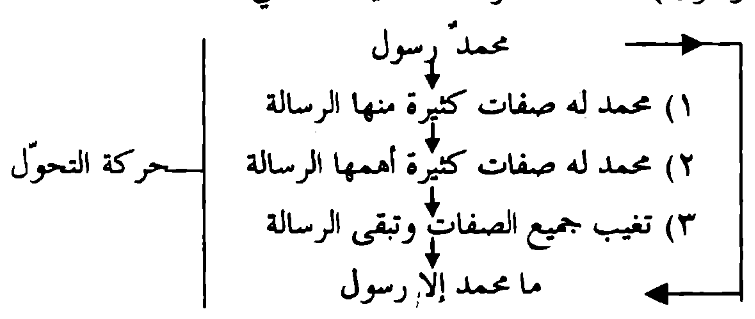
(١) الرحمن : ٧٢ .

وتشكّل الدلالة القصرية عند طرفي الخطاب معنى ذا شفرتين (إيجابية) و(سلبية)، فقولنا : (ما محمّد إلا رسول) يعني بلاغياً أن محمداً رسول وهو معنىً إيجابي، وأن محمداً لا يتصف بغير الرسالة وهو معنىً سلبي .

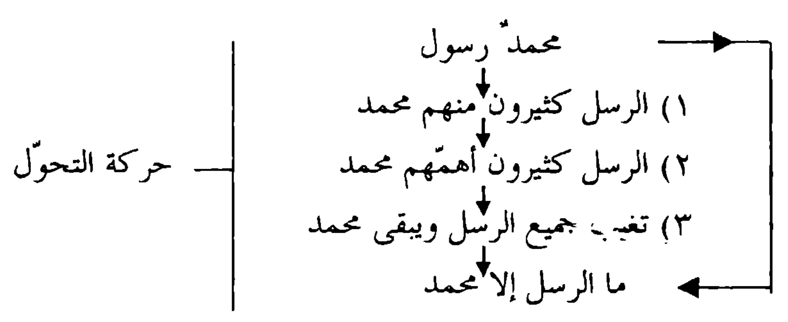
ويقوم المرسل بدوره بضغط الشفرتين في صياغة تركيبية واحدة ويقدّمها للمستقبِل الذي يقوم بدوره بحل تلك الشفرتين لفهم جميع زوايا المعنى، وبالتالي يؤدي القصر مهمّته الإبداعية .

التحليل البلاغي للقصر

يعد القصر من أبرز التحوّلات الطارئة على نواة الجملة لتكوّن لنفسها سطحاً متميزاً بين البنى السطحية الأخرى، ولو دخلنا باطن التحوّلات التي طرأت على البنية المحايدة، فإننا سنرى كثافة مميزة بحسب الأدوار المنطقية التي تساهم في تكوين البنية البلاغية والناتج الفني، فإذا قلنا : (ما محمّد إلا رسول) كانت التحوّلات العميقة كالتالي :



فالمثال (١) يعطي محمداً حقيقة بشرية تمتلك صفاتٍ كثيرة، والمثال(٢) يتوجه إلى صفة بعينها فيعطيها أهمية تفوق غيرها ويتكثّف النظر عليها، وأمّا المثال (٣) يخلص النظر لتلك الصفة حيث تغيب جميع الصفات الاخرى لتتولد الصورة النهائية للقصر، وكذلك الشأن لو قلنا : (ما الرسول إلا محمد) فالبنى الداخلية لها كالتالي :



فالمثال (١) أعطى للرسل خاصية انتشارية على كثير من الناس، والمثال (٢) يرتفع فيه محمد بين الرسل ليشكّل درجة من الأهمية الخاصة، وأمّا المثال (٣) يرتفع فيه محمد أكثر حتى تغيب الأشخاص الأُخرى عن الصورة، وأخيراً تتكون البنية النهائية المحوّلة.

تقسيم القصر

ذكر البلاغيون تقسيمين مختلفين للقصر من حيث الأساس بغية البحث عن التفاصيل الفنية في الطرق التعبيرية المختلفة للقصر:

ـ التقسيم الأول:

يقسم القصر على أساس طبيعة الاختصاص الحاصل من القصر إلى قسمين:

١ ـ **قصر حقيقي**: وهو القصر الذي يعبّر عن طرفين بينهما اختصاص واقعي على نحو الحقيقة الثابتة في الخارج، من غير عناية إضافية لتطوير التعبير كقولنا: (لا إله إلا الله) فالألوهية مختصة بالله على نحو يكون هذا المضمون انعكاساً موازياً للواقع الخارجي.

٢ ـ **قصر إضافي**: وهو الذي يعبّر عن طرفين بينهما اختصاص بلحاظ بعض العناصر المقصود تغييبها في عملية الحصر كقولنا: (ما الإمام إلا علي) قاصدين بهذا الحصر تغييب من يدّعي هذه الصفة، مع صرف النظر عن العناصر الأُخرى التي ربما تكون لها الحق في الاتصاف بها.

والملاحظة الفنية على هذين القسمين أن الأوّل منهما لا يستبطن أي تحوّل عميق إبداعي، وذلك لأنّ تعبيريته في صدد تأصيل البنية الوافية المقصودة، بينما القسم الثاني منهما وهو الشائع في طرق التأدية الأدبية يمتلك في داخله عمليات التحوّل التي قدّمناها .

ـ التقسيم الثاني :

يُقَسَّمُ القصرُ على أساس الانطباعات التي يحملها ذهن المتلقّي واعتقاداته القبلية إلى ثلاثة أقسام :

١ ـ **قصر الافراد** : وهو إذا كان المتلقّي يعتقد تعدد الصفة أو الموصوف : كقولنا : (ما الشجاع إلا علي) موجهاً لَمن اعتقد أنّ الشجاع عليٌ وغيره . وقولنا : (ما علي إلا شجاع) موجهاً لَمن اعتقد أنّ علياً شجاع وشاعرٌ مثلاً .

وهذا النوع من القصر يقوم بدور إفراد الصفة أو الموصوف من بين ما في ذهن المتلقّي من تعدّد فيهما .

٢ ـ **قصر القلب** : وهو إذا كان المتلقّي يعتقد غير الصفة الواقعية أو الموصوف الواقعي :

كقولنا : (ما الشجاع إلا علي) موجهاً لَمن اعتقد أنّ الشجاع هو زيد دون علي .

وقولنا : (ما علي إلا شجاع) موجهاً لَمن اعتقد أنّ علياً جبان لا شجاع .

وهذا النوع يقوم بدور قلب ما في ذهن المتلقّي من الصورة المغلوطة إلى الصورة الواقعية المقصودة .

٣ ـ **قصر التعيين** : وهو إذا كان المتلقي يعتقد وجود صفة أو موصوف مردَّد بين أمرين أو أكثر .

كقولنا : (ما الشجاع إلا علي) موجهاً لَمن يعتقد وجود شجاع مردّد بين علي وغيره .

وقولنا : (ما علي إلا شجاع) موجّهاً لَمن يعتقد وجود صفة في علي مردّدة بين الشجاعة وغيرها .

وهذا النوع من القصر يقوم بدور تعيين الطرف الواقعي من بين أطراف التردّد التي تشغل ذهن المتلقّي، وإليك هذا الشكل التالي :

ذهن المتلقّي		المتكلم	نوع القصر
↓		↓	↓
علي وخالد شجاعان	⟵ ⟵	ما الشجاع إلا علي	قصر افراد
علي شجاع وشاعر	⟵ ⟵	ما علي إلا شجاع	قصر افراد
خالد شجاع	⟵ ⟵	ما الشجاع إلا علي	قصر قلب
علي جبان	⟵ ⟵	ما علي إلا شجاع	قصر قلب
علي أو خالد شجاع	⟵ ⟵	ما الشجاع إلا علي	قصر تعيين
علي شجاع أو شاعر	⟵ ⟵	ما علي إلا شجاع	قصر تعيين

الأشكال الصياغية للقصر

ذكر البلاغيون عدّة طرق لتأدية القصر، وقد كانت الأمثلة السابقة على نسق واحد منها، والآن نذكرها جميعاً :

١ ـ العطف بـ (لا) و (بل) :

ومثاله قولنا : (النبي محمد لا علي) و(ليس النبي علياً بل محمد) ودلالتها على القصر الإضافي في غاية الوضوح، ويكون المقصور ما قبل الحرف، والمقصور عليه ما بعده .

والملاحظة الفنية المهمّة هنا هي أن الدلالة القصرية ليست نابعة من ضغط الشفرتين (الإيجابية والسلبية)، وإنّما هي نابعة من جمع الشفرتين في سياق واحد، فقولنا: (النبي محمد) إيجاب محض، وقولنا: (لا عليّ) سلب، ومن هنا لا يمكن تطبيق التحليل البلاغي - المذكور سابقاً للدلالة القصرية - في هذا الشكل، ويكون بالأحرى خارجاً عن عملية التحوّل البلاغي.

وقد تنبّه بعض البلاغيين من القديم لذلك، حيث ذكر أن دلالتها على القصر وضعية، ولذلك فهي خارجة عن علم المعاني، وانما ذكرت لمعرفة أحوالها الاخرى من أفراد وقلبٍ وتعيين[1].

٢ ـ القصر بالنفي والاستثناء :

وعليه الأمثلة السابقة جميعها، ويكون المقصور فيها ما قبل (إلا) والمقصور عليه ما بعدها، ولا يقال في هذه البنية ما قيل في سابقتها من أن الدلالة ليست نابعة من ضغط الشفرتين، وذلك لأن هذه البنية - في الظاهر - قد تحوّلت إلى بنية قصرية ذات سِمَة توقيفية، حتى أنّ المتكلم يقصد بها الحصر من دون التفات إلى تفاصيل النفي والاستثناء.

٣ ـ القصر بإنّما :

ومثاله الآية الشريفة: **(إنّما المؤمنون أخوة)**[2] و**(إنّما أنا بشر)**[3] ويكون المقصور فيها ما بعد (إنّما) مباشرة، والمقصور عليه ما يكون بعد المقصور.

---

(١) حاشية الجرجاني: ٢١٤.

(٢) الحجرات: ١٠.

(٣) فصّلت: ٦.

وقد ذكر البلاغيون أن الناتج الدلالي من هـذه البنية مساوٍ للنـاتج في بنية النفي والاستثناء، وقد أشار الخطيب القزويني إلى ذلك عندما تعرّض لوجه إفادة (إنما) للقصر بقوله : (لتضمنها معنى ما وإلا) [1] .

ولكن ما تشهد به الحاسّة البلاغية أن دلالة (إنما) على القصر أوغل من دلالـة النفي والاستثناء، وذلـك لأن الإحسـاس بحضور الشـفرتين في الثانية يشدها لدلالـة النمـط الأوّل من القصـر وهـو العطـف، وهـو مـا لا نرى حضوره في دلالة (إنما) .

٤ ــ القصر بالتقديم :

ومثاله قوله تعالى : **(إياك نعبد وإياك نسـتعين)**[2] والمقصـود في هـذا النمط الصياغي هـو العنصر المؤخر، والمقصور عليه هـو العنصر المقـدّم، وهذا التحوّل الأُفقي له أثر واسع في الطرق التعبيرية بحيث يدخل في جميع مكوِّنـات الجملة وإليـك هـذا المثـال (ظننـتُ نـهجَ البلاغـةِ قرآنـاً في معانيـهِ اليومَ) حيث يمكننا توليد إنتاجيات مختلفة من خلال تقديم مكونات هذه الجملة :

١ ـ تقديم الفاعل : أنا ظننتُ نهجَ البلاغـةِ قرآنـاً في معانيـهِ اليومَ ـ أي ليس غيري .

٢ ـ تقديم المفعول الأوّل : نهج البلاغة ظننـتُ قرآنـاً في معانيـهِ اليومَ ـ أي ليس كتاباً آخر .

٣ ـ تقديم المفعول الثاني : قرآناً ظننتُ نـهجَ البلاغـةِ في معانيـهِ اليومَ ـ أي ليس كتاباً سماوياً آخر .

---

(٣) مختصر المعاني للتفتازاني : ١/١٨٧.

(٢) الفاتحة : ٦ .

٤ ـ تقديم الجار : في معانيه ظننتُ نهجَ البلاغـةِ قرآنـاً اليـومَ ـ أي ليس في شكله .

٥ ـ تقديم الظرف : اليومَ ظننتُ نهجَ البلاغةِ قرآناً في معانيهِ ـ أي ليس أمس .

فانظر كيف كان التقديـم عمليـة توليديـة في الجملـة الواحـدة، بحيـث يكون كل سطح كلامي يؤدِّي دوراً بلاغياً بحسب الطاقـة التحويليـة الـتي تكمن في بنية العمق .

٦ ــ الإنشاء

المدخل :

الإنشاء في الاصطلاح يأتي على معنيين :

الأول : هو الكلام الذي لا يوصف بالصدق أو الكذب .

الثاني : هو العملية الإجرائية عند التكلم بجملة لا توصف بالصدق أو الكذب .

فقولنا : (اتّقِ الله) من جهة كونه حدثاً كلامياً لا يتصف بالصدق أو الكذب إنشاءٌ بالمعنى الأوّل، وأمّا عملية التعبير والتلفّظ به فهو إنشاء بالمعنى الثاني .

وقد ذكر البلاغيون في صدر حديثهم عن الإنشاء أن البنية الإنشائية فرع عن البنية الإخبارية، وهذا الرأي يمكننا أن نحلّله برؤيتين مختلفتين هما :

الأولى : إنّ الصياغة الإخبارية كما تنتج المعنى الخبري تنتج المعنى الإنشائي ولو بتعديل في بنية السطح، فقولنا : (قامَ الرجلُ) بنية خبرية يمكننا أن نضيف لها همزة الاستفهام فتصبح إنشائية فنقول : (أقامَ الرجلُ؟) ومن هذا نستنتج أنّ البنية الإنشائية محوّلة عن البنية الإخبارية .

وهذا الكلام إن وافقناه في مثل الاستفهام فلا نوافقه في مثل بنية الأمر

كقولنا : (إفعل) فإنّها غير مسبوقة ببنيةٍ خبرية، وانّما هي مسبوقة بالجذر الاشتقاقي فيها فحسب .

الثانيـــة : إنّ البنيـة الإنشـائية ترتـدُّ في عمقـها إلى معنـىً إخبـاري افتراضي، فإذا قلنا : (إتقِ الله) كانت البنية العميقة لها (أطلبُ منكَ تقوى الله) وهو كلام خبريَ، وهذا المعنى قابل للانطباق على جميع البنى الإنشائية، أي أنّها محوّلة عن البنى الإخبارية بهذه الطريقة، ولكن هذا القدر من الحركة العميقة لن يفرز أيَّ أدبية في الكلام الإنشائي بل هو محض تحولٍ إبلاغي .

ولكن الإنصاف أنّنا لا نحسّ باستبطان الإنشاء للاخبار، وما ذكر ليس إلا تغيير سطحي للمعنى للواحد وليست تحوّلاً عميقاً، وإلا ما هو المبرّر لجعل بنية الإنشاء هي الفرع والإخبار هو الأصل؟ أي لماذا لا يكون العكس؟ ومن هنا لم نرَ مبرّراً واضحاً لجعل الإنشاء فرعاً عن الإخبار، بل هما في عرض واحد من حيث الخصوصيات وحركة التحوّل البلاغي والإبلاغي .

وعلى أي حال فالإنشـاء يتميز بسعة في أشكاله التعبيرية، إلا أنّ البحث البلاغي قد تركز على أربع بنى هي :

١ ـ التمنّي .

٢ ـ الاستفهام .

٣ ـ الأمر .

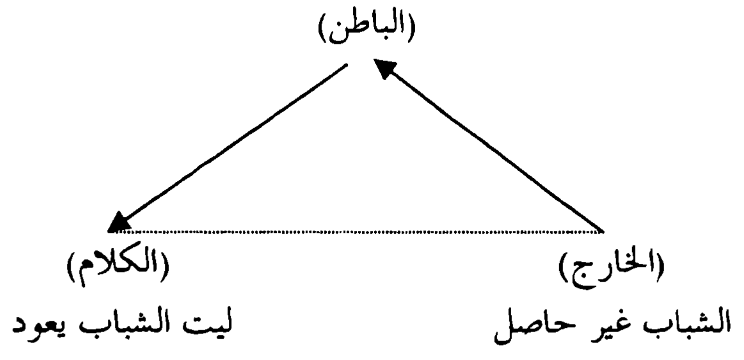
٤ ـ النداء .

١ ـ التمنّي

تعريفه

التمني هو طلب حصول شيء على سبيل المحبة مع الالتفات لعدم حصوله .

وهذا التعريف يطرح لنا (ثُلاثيةً) محقّقة للتمني، وهي (الخارج ـ الباطن ـ الكلام)، ونقصد بذلك أنّ التمني لا يقع إلا على شيء غير موجود، وهي جهة (الخارج)، كما أنّه عبارة عن عملية قلبية وهي جهة (الباطن)، ولا بدّ من إظهار صيغة تعبيرية للتمنّي وهي جهة (الكلام)، فإذن كل عملية تمنٍّ تشكّل مثلّثاً على النحو التالي :



وهذا المثلث يمثّل مكونات التمني الأساسية بحيث لو غابت إحداها لم تكن عملية تمنٍ بل تكون شيئاً آخر .

التمني والترجي

الأداة التي اختصت بالتمني هي (ليت)، وهي تدخل على الحدث الذي لا يقع تنفيذياً في الخارج، كقولنا : (ليت زيداً زارني امس) فإنّ الزمن الماضي لا يمكن أن يدخل دائرة التنفيذ بالنسبة للمتكلم، وإذا أمكن حصول الشيء خارجاً فهنا يكتسب الكلام بعداً آخر ويسمى (**رجاءً**) أو (**ترجّياً**)، وناسب أن تدخل (لعل) كقولنا : (لعل زيداً يزورني غداً) ومن هنا نعرف كيف تختلف البنية العميقة في كل من التمنّي والرجاء على النحو التالي :

التمنّي : لم تحصل زيارة من زيدٍ ←لا يمكن حصولها ← اتمنى حصولها ←السطح .

الترجّي : لم تحصل زيارة من زيدٍ ← يمكن حصولها ←أرجو حصولها ← السطح .

الأدوات العدولية للتمنّي

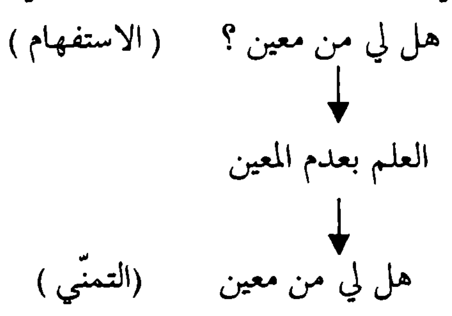
هناك أدوات لم تكن في الأصل للتمنّي، إلا أن الاستعمال قد فرّغها من محتواها الأصلي وملأها بمحتوى التمنّي، وهي (هل) الاستفهامية، و(لو) الشرطية :

كقولك : (هل لي من معين) حيث يعلم أن لا معين في البين .

وقولك : (لو يأتينى زيد فيحدثني) حيث يعلم أنّه لن يأتي .

وهذا التحوّل من البنية الأصلية إلى بنية التمنّي ليس عبثياً بل لأن (هل) كانت للاستفهام، وهو يعني عدم ثبوت المستفهم عنه لدى المستفهِم، كما أن (لو) كانت شرطية امتناعية وتعني امتناع الجزاء

لامتناع الشرط، وهذا ينتج عدم ثبوت الحدث الذي دخلت عليه، وإذا دلّتا في الأصل على عدم تحقق مدخولهما ناسب أن تدخل سياقاً جديداً لإنتاج التمنّي واستيلاده، حيث يتّكئ على عدم ثبوت الحدث خارجاً، ومن هذا نستنتج حركة دقيقة في بنية العمق لكل من الأداتين تمثّل الانحراف الاستعمالي لهما وحركة التحوّل فيها كالتالي :



٢ ــ الاستفهام

الاستفهام : هو طلب الفهم من المخاطب بصياغة معينة، فلو قال أحدٌ : (أين الطريق ؟) كان معناه : أطلب أن أفهم منكَ جهة الطريق . .

نوعا الاستفهام

سنميّز ـ الآن ـ بين نوعين من البنى العميقة للاستفهام ونجعلهما محوراً محركاً لجميع البحث ولكي يكون التمييز بينهما واضحاً فلنأخذ مثالاً :

قد يسأل آحدٌ : هل انشقَّ القمرُ ؟ .

ويسأل آخر : المنشقُّ قمرٌ أم شمسٌ ؟ .

ولو استنطقنا ذوق كل متذوّق للغة عن الفرق بين هذين السؤالين لأجاب بأن السؤال الأوّل يستهدف معرفة أصل حصول الانشقاق في القمر، لأنّ السائل لا يعلم به . والسؤال الثاني يستهدف معرفة الشيء الذي انشق، مع فراغ السائل وعلمه بحصول الانشقاق .

وهذا صحيح، ونحن ـ الآن ـ سنطرحه بصياغة اصطلاحية :

إنّ السائل الأوّل لا يعلم النسبة بين الانشقاق والقمر، أي يجهل بارتباطهما، فهو لا يطلب فهم معنى الانشقاق، ولا فهم معنى القمر، ولكن يطلب العلم بالنسبة التي بينهما، وبعبارة أُخرى يطلب التصديق

بالنسبة التي بينهما، فكل سائل عن نسبة بين شيئين يسمى طالباً (للتصديق) .

والسائل الثاني يعلم بالنسبة التي بين الانشقاق وشيء خاص، أي يعلم بالارتباط بينهما، ولكن الذي يجهله هو أحد طرفي النسبة، فهو يجهل الشيء الذي انشقَّ، وبعبارة أُخرى يطلب تصور ذلك الطرف، وكل سائل عن طرفٍ من أطراف النسبة مع فراغه عن العلم بنفس النسبة يسمى طالباً (للتصوّر) .

ولنجعل معنى (طلب التصديق) و(طلب التصوّر) كمفصلٍ متحركٍ داخل هذا البحث الآتي :

أدوات الاستفهام

قسّمت أدوات الاستفهام بحسب طلب التصديق أو التصور منها إلى ثلاثة أقسام هي :

الأوّل : ما يطلب به التصوّر والتصديق وهو الهمزة فقط .

فأمّا طلب التصوّر كقولك : (أمحمّدٌ أم عليٌّ الذي عُرِج به إلى السماء ؟) و(أيُعذَّبُ الفاسقُ أم يُغفر له ؟) .

وأمّا طلب التصديق كقولك : (أمات يزيد ؟) و(أآدمُ نبيٌّ ؟) .

ولاحظ كيف أن المثالين الأوّلين قد استهدفا طلب التصوّر، مع الفراغ من وقوع النسبة حيث طلب في الأوّل منهما العلم بالذي عرج به مع الفراغ عن حصول العروج من أحدهما . وطلب في الثاني معرفة الحالة التي تصيب الفاسق أهي الغفران أم العذاب ؟ مع الفراغ عن وقوع حالة عليه .

ولاحظ كيف أنّ المثالين الآخرين قد استهدفا طلب التصديق بالنسبة، حيث طلب في المثال الأوّل منهما العلم بوجود الارتباط بين الموت ويزيد،

وبين آدم والنبوة، وعلى هذه الشاكلة تكون الأمثلة القادمة في الأقسام البقية .

الثاني : ما يطلب به التصديق فقط، وهو (هل) فقط .

كقولك : هل مات يزيد ؟ وهل آدم نبيٌّ ؟ .

وأمّا الصياغة التصورية فلا تتأتّى في (هل) إلا بتركيب خاطئ، فقولنا : هل الذي عرج به محمّد أم علي ؟ أو هل يعذّب الفاسق أم يغفر له ؟ تركيب خاطئ، وهو معنى قولنا أن (هل) وظيفتها الإنتاجية طلب التصديق فقط .

الثالث : ما يطلب به التصوّر فقط وهي بقية الأدوات الاستفهامية وإليكها :

مَا : ويطلب بها شرح المعنى، أو الكشف عن الحقيقة، فقولنا : ما ضَرَبَ ؟ وما الإنسان ؟ يرتد في العمق إلى : ما معنى كلمة ضَرَبَ ؟ وما هي حقيقة الإنسان ؟ .

مَنْ : ويطلب بها شرح الجنس أو تمييز الفرد، فقولنا: (مَن جبرئيل ؟) و(مَن آدم ؟) يرتد في العمق إلى ما هو جنس جبريل أملك أم بشر ؟ وما هي المميزات الفردية لآدم ؟

أي : ويطلب بها ما يميز أحد المتشاركين في أمر يعمهم، فقولنا : أي الرجال عندك ؟ يرتدُّ في العمق إلى : ما الذي يميز الرجال الذين عندك عن بقية الرجال ؟ .

وكذلك يسأل بـ (كم) عن العدد، و(كيف) عن الحال، و(أين) عن المكان، و(متى) عن الزمان و(أيان) عن الزمان المستقبل، و(أنّى) بمعنى كيف أو أين .

الانحراف الاستعمالي لأدوات الاستفهام :

ما سبق من معان لأدوات الاستفهام كلها قامت على أساس نظام المواضعة اللغوية، وأما الآن فسنبين كيف أن هذه الأدوات قد انحرف نمط استعمالها من الاستفهام إلى غيره، وأهم تلك المعاني العدولية لأدوات الاستفهام هي :

١ ـ **الاستبطاء** : كما ورد في دعاء الندبة : **(متى ترانا ونراك ؟)** وهو يرتد إلى قولنا : (قد أبطأت رؤيتك)، ويمكننا التمييز بين البنية الاستبطائية والاستفهامية تارة على أساس مميز سطحي، واخرى على أساس مميز عمقي :

فأما المميز السطحي فالذي يبرز من الصياغات النحوية والصرفية بنية واحدة لكل منهما، ولكن تختلفان في الدلالة التنغيمية حيث أن الاستبطاء يطلق مشبعا بنفس تنهيدي لا نلمسه في بنية الاستفهام .

وأما المميز العمقي فهو كالتالي :

الاستبطاء : لم تحصل رؤية ← إرادة حصولها ← بطء في حصولها ← السطح .

الاستفهام : لم تحصل رؤية ← إرادة حصولها ← السطح .

٢ ـ **التقرير** : وهو أن يراد من الاستفهام إلجاء المخاطب على الإقرار بمضمون السؤال، كقوله تعالى ـ حكاية عن قوم إبراهيم (ع) ـ : **(أأنت فعلت هذا بآلهتنا يا إبراهيم)**[1] فكأنهم أرادوا من ذلك أن يقر بقوله : (نعم أنا فعلت ذلك) .

---

(١) الأنبياء : ٦٢ .

والمميّز العمقي لكل من التقرير والاستفهام كالتالي :

التقريـر : حصل الفعل ← اعتقاد أنّ الفاعل إبراهيم ← إرادة الإقرار من إبراهيم ← السطح .

الاستفهام : حصل الفعل ← عدم معرفة الفاعل ← طلب معرفته ← السطح .

٣ ـ **الإنكار الإبطالي** : وهو قصد نفي الجملة التي دخل عليها الاستفهام وإبطالها :

فإذا كانت الجملة مثبتة تكون نتيجة الإنكار النفي كقوله تعالى : **(أهم يَقْسِمُون رحمةَ ربّك)**[1] والنتيجة من الإنكار هي : ما هم يقسمون رحمة ربك .

وإذا كانت الجملة منفية تكون نتيجة الإنكار الإثبات كقوله تعالى : **(أليس اللهُ بكافٍ عبدَه)**[2] والنتيجة من الإنكار هي : الله كافٍ عبده .

٤ ـ **الإنكار التوبيخي** : وهو الاستفهام بقصد تقريع المخاطب على فعل سابق أو لاحق :

فالفعل السابق كقوله تعالى : **(أكفرتَ بالذي خَلَقَكَ من تراب)**[3] أي ما كان ينبغي أن يكون ذلك .

والفعل اللاحق كقوله تعالى : **(أأسجدُ لِمَن خلقتَ طينا)**[4] أي لا ينبغي أن يكون ذلك .

---

(١) الزخرف : ٣٢ .

(٢) الزمر : ٣٦ .

(٣) الكهف : ٣٧ .

(٤) الإسراء : ٦١ .

والمميِّز العمقي بين الإبطال والتوبيخ كالتالي :

(أتقتل مؤمناً ؟)

الإبطال : لم يحصل قتلٌ ← اعتقاد المخاطب أنه يقتل ← نفي ذلك الاعتقاد ← السطح .

التوبيخ : حصل قتلٌ ← لا ينبغي أن يكون ← السطح .

٥ ـ **التهكّم** : وهو السخرية والاستهزاء كقوله تعالى ـ حكاية عن قوم شعيب ـ : **(أصلاتُكَ تأمرُكَ أن نتركَ ما يعبدُ آباؤنا)**[1] قاصدين بذلك السخرية لأنّ شعيباً كان كثير الصلاة .

والبنية العميقة للتهكّم كالتالي :

فعل غير مرضي ← إرادة السخرية ← إيجاد سبب للفعل غير واقعي ← السطح .

دعوة شعيب لهم ← إرادتهم للسخرية ← الصلاة سبب لدعوته ← (أصلاتك . .) .

وغير ذلك من المعاني العدولية التي انحرفت لها أدوات الاستفهام وهي أكثر من أن تحصى، وهذا العدول في الصياغة الاستفهامية نتيجة لتنشيط البنية الداخلية وتكثيفها لاستيلاد الناتج الجمالي .

---

(١) هود : ٨٧ .

٣ ـ الأمر

معنى الأمر

الأمـــر : هـو طلـب فعـل بـإحدى هـذه الصياغـات الثـلاث (إفْعَل ـ لِتَفْعَل ـ فَعَال) كقولك : (أُعْبُدِ الله) و (لِتَعْبُد الله) و (عَبَادِ الله) .

واستعمال هذه الصيغ الثلاث ينتج معنىً واحداً وهو طلب فعلٍ معين . وقد اشترط البلاغيون في إنتاج هذا المعنى شرطاً هو أن يكون الطلب من جهة العالي للسافل كي يسمى (**أمـــراً**) وأسموا الطلب من المساوي (**التماساً**) كما أسموا الطلب من السافل للعالي (**دعاءً**) .

الانحراف الاستعمالي لصيغ الأمر

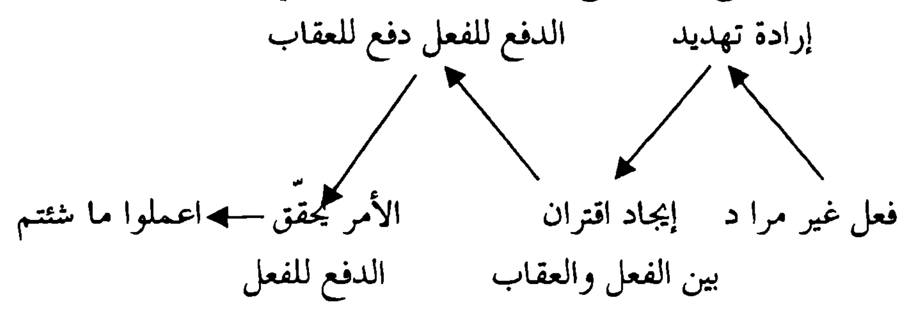
لم تقف صيغ الأمر لتدلّ على الطلب فحسب بل امتدت لتكون بتحوّلاتها العميقة بنية توليدية ـ كبنية الاستفهام ـ لتنتج دلالات أُخرى غير الطلب وأهمّها :

١ ـ **التهديد** : كقوله تعالى : **(اعملوا ما شئتم)**[1] أي أُهدِّدكم على أعمالكم .

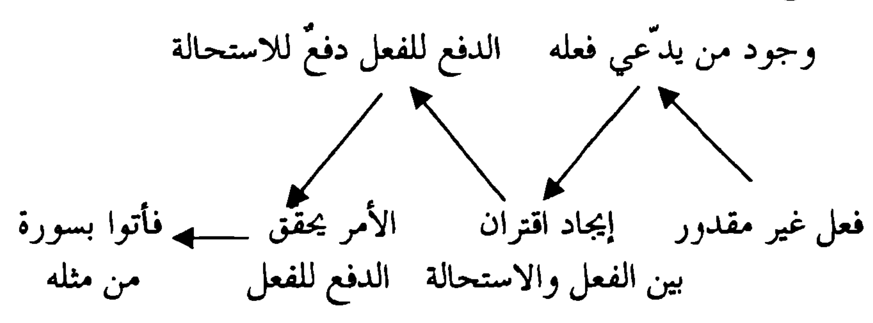
---

(١) فصّلت : ٤٠ .

والذي يلفت النظر أن التهديد يدل على رفض الحدث، والأمر يدل على طلب الحدث، فكيف صارت بنية الأمر مولدةً لدلالة تناقضها؟ والجواب يرجع إلى تشريح بنية العمق للتهديد وهي كالتالي:



٢ ـ **التعجيز**: كقوله تعالى: **(فأتوا بسورة من مثله)**[1] أي أعجّزكم في ذلك، وهذا كسابقه حيث أنّ البنية الأمرية التي تدلّ على طلب الشيء تُولّد الدلالة التعجيزية التي تقوم على عدم حدوث الشيء، ويرجع ذلك إلى بنية العمق ـ أيضاً ـ:



٣ ـ **التسوية**: كقوله تعالى: **(قل أنفقوا طَوعاً أو كَرهاً لن يُتقَبَّل منكم)**[2] فهو يرجع إلى قولنا: انفاقكم طوعاً كإنفاقكم كرهاً سواءٌ في

---

(١) البقرة: ٢٣.

(٢) التوبة: ٥٣.

عدم التقبل .

٤ ـ **الإهانة** : كقوله تعالى : (**كونوا حجارةً أو حديداً**)[1] أي أهينكم وأشبهكم بالحجارة والحديد في عدم التعقل وقلة اللامبالاة .

والتحوّلات في البنيـة الأمريـة أوصلـها بعضـهم إلى مـا يربـو علـى العشرين وجهاً، ولا حاجة لبسطها بعد أن اتضح المهم منها .

---

(١) الإسراء : ٥٠ .

٤ ــ النداء

معنى النداء

النداء هو طلب الإقبال بحرف من الحروف الثمانية (الهمزة وأيْ ويا وأيَا وهَيَا وآ وآيْ و وا) .

فقولنا : (يا محمّد يا عليّ) يرتد إلى قولنا : (أطلب إقبال محمد وعليّ)، كما أن قولنا : (يا اللّه) يرتد إلى (أطلب إقبال اللّه عَلَيّ باستجابة الدعاء ـ مثلاً ـ) .

وذكر البلاغيون والنحاة أنّ أدوات النداء نائبة مناب الفعل (أدعو)، وهذا يعني أنّ الأدوات الندائية ناتجة من حركة تحويلية عن الفعل فقوله تعالى : **﴿يوسفُ أعرضْ عن هذا﴾**[1] يستبطن داخل عمقه تحويلين كالتالي :

أدعو يوسف ⟵ يا يوسف ⟵ يوسف .

تقسيم الأدوات الندائية

قسم البلاغيون أدوات النداء إلى ثلاثة أقسام هي :

---

(١) يوسف : ٢٩ .

١ ـ ما يستعمل لنداء القريب فقط وهو الهمزة وأي .
٢ ـ ما يستعمل لنداء البعيد فقط وهو أيا وهيا وآ وآيْ و وا .
٣ ـ ما هو مزدوج الاستعمال قرباً وبعداً وهو يا فقط .

وهذه الدعوى التقسيمية قد تفسّر على أساس (استقرائي) نعني به أنّ تتبع الاستعمالات العربية القديمة يفضي إلى هذه النتيجة .

وقد تفسّر على أساس (صوتي)، ذلك أنّ (الهمزة) ـ مثلاً ـ حرف صامت (أي يَحدُثُ عندما يعترض سبيل الهواء الخارج من الحنجرة عائقٌ فيسدّ عليه طريق الخروج) فهو صوت غير ممتدّ، ولا منبسط على نفسٍ طويل، وبالتالي لا يصلح لنداء البعيد الذي يحتاج إلى إطالة الكلمة كي تصل إليه فتتعين لنداء القريب .

وأمّا (أيا) فهي منتهية بالألف وهو حرف صائت (أي يحدث من امتداد الهواء في الحنجرة دون أن يعترض سبيله عائق) فهو يصلح لنداء البعيد، لأن امتداده الصوتي وانبساطه على نفس طويل أعطاه صلاحية الامتداد الزماني والمكاني بصورة ملحوظة، وبالتالي يصل الصوت إلى البعيد عبر إطالة الكلمة .

ولذلك نرى (الهمزة وأي) فقط هما اللتان لنداء القريب، لعدم امتلاكهما لحرفٍ صائتٍ، بينما باقي الأدوات كلها تمتلك الألف الذي هو حرفٌ صائت، فصلحت لنداء البعيد .

وأمّا (يا) فازدواجية سياقها نابعة من انغماسها في الاستعمالات بكثرة حتى أنّه لم يستعمل في القرآن سواها من الأدوات الندائية، ممّا ضيّع ملامحها الاستعمالية إلا أنّنا نفسّر صلاحيتها لنداء البعيد طبقاً للأساس الصوتي المتقدّم .

وأما على مستوى النص الحديث فقد انمحت معالم هذه القسمة من

الأساس، وكان هذا واحداً من إفرازات تحوّل النص الأدبي من المرحلة السمعية إلى المرحلة البصرية، حيث أنّه يجد نفسه مقروءاً أفضل منه مسموعاً، وبالتالي تغيب المقاييس الصوتية التي تنطلق من زاوية النصّ المسموع.

الانحرافات الاستعمالية في بنية النداء

١ ــ الإغراء : وهو حثّ المخاطب على أمر محمود بصيغة ندائية، كقولك : يا مظلوم تشبّث بحقّك، ويا جندي حاربْ، ويلاحظ أنّ المنادى ـ هنا ـ يومي بالفعل المغرى لأجله، لما بينهما من التناسب، فالمظلوم يناسبه التشبّث بحقه، والجندي يناسبه الحرب.

وإنّما طُلِبَ التناسبُ في الدلالة الإغرائية : لأنّه أدعى للحثّ والإغراء؛ لما فيه من استنتاج منطقي على النحو التالي :

على الجندي أن يحارب   أنت جنديٌّ

عليك أن تحارب

ويمكن أن يكون منه قوله تعالى : **(يا أيُّها الرسولُ بلّغْ ما أُنزل إليكَ من ربّك)**[1] والاستنتاج المنطقي فيها كالتالي :

كل رسول ناسبه التبليغ   أنت رسول

أنت يناسبك التبليغ

ومن هنا نستنتج أنّ الدلالة الإغرائية لا تتسق إلا بالتناسب بين لفظ المغرى والمغرى له، لأنّه يحقق البنية العميقة المستبطنة للاستنتاج المنطقي داخلها.

---

(١) المائدة : ٦٧ .

٢ ـ **الاستغاثة** : وهي نداء مَن ينقذ مِن خطر كقولك : يالله لِلمستضعفين حيث يرتدّ إلى يا الله أغث المستضعفين . ولفظ الجلالة يسمى (**مستغاث به**) ولفظ المستضعفين يسمى (**مستغاث له**) .

ونلاحظ كيف دخلت (لام) على المستغاث به مفتوحةً، و(لام) على المستغاث له مكسورة، لتحقق لنا بنيةً توقيفية اختصت لإنتاج الاستغاثة .

٣ ـ **الندبة** : وهي نداء المتفجّع عليه، أو المتوجّع منه، كقولك : (واحسيناه) حيث يرتد إلى : اتفجع على الحسين (ع)، وقولك : (وارأساه) حيث يرتد إلى : أتوجّع من رأسي، وممّا يدعم ناتج الندبة في هذه البنية دخول (اه) في آخر المندوب، الأمر الذي يجسّد الندبة على المستوى الصوتي للكلمة .

٤ ـ **الاختصاص** : كقولك : (أنا أيها الرجل أتكلم) حيث يرجع إلى : أنا المخصوص بالرجولة أتكلم، ونلاحظ أنّ حرف النداء في الصيغة الاختصاصية غائبٌ، حيث لم يقل : يا أيّها الرجل، إلا أنّ التشكيل الصياغي قائم على أنّ البنية ندائية .

وأمّا السياق الداخلي للجملة فقائم على أنّها للاختصاص، ولذلك اتضح كيف أنّ المنادى ـ هنا ـ يشعر بأحقية الحدث، فإنّ الرجولة تشعر بأحقيّة التكلم، ومثله قولك : (أنا أيها الكريم أقري الضيف) حيث يرتدّ في العمق إلى : (أنا المخصوص بالكرم أقري الضيف) والكرم يشعر بأحقية إقراء الضيوف وإطعامهم، ممّا يؤسس لنا حركة منطقية على النحو الذي مرّ في الإغراء .

التجاوز في بنية الإخبار وبنية الإنشاء

لم تكن البنية الإنشائية أو الإخبارية لتقف في حدود النظام اللغوي الوضعي، بل تجاوزت كل منهما عمقها إلى عمق جديد لإرساء الأدبية على الملامح السطحية للكلام، حيث تتمظهر في إفرازات دلالية جديدة، وهذا التجاوز على نحوين :

الأوّل : التجاوز بالتسطيح الخبري :

وهو وقوع الخبر موقع الإنشاء، وقد ذكروا لذلك نكات بلاغية كثيرة نذكر بعضها :

١ ـ **التفاؤل :** كقولك : (غفر اللّه لك) فما تقتضيه البنية الأصلية هو السطح الإنشائي لأنّه دعاء، إلا أنّ المتكلم قد طعّم العمق بعملية تحويلية يكون فيها الناتج الإنشائي من البنية الإخبارية ذا سمة إضافية كالتالي :

السطح	الناتج الدلالي
اللهم اغفر له	طلب الغفران
غفر الله له	طلب الغفران + التفاؤل بحصوله

٢ ـ **إظهار شدة الرغبة** : كقوله تعالى : **(تأمرونَ بالمعروفِ وتنـهَوْن عـن المنكر..)**[١] حيث تم تحويل الكلام للدلالة على أن المتكلم يرغب في حصول الفعل إلى حدّ يرغب في الإخبار عنه، فيكون الناتج هو طلب الأمر بالمعروف برغبة شديدة.

٣ ـ **حمل المخاطب علـى تنفيـذ المطلـوب** : كقولـك لصديقـك : (تزورني غداً) بدلاً من قولك (زُرْني) فالتعبير بالبنية الإخبارية تلصق بالمخاطب صفة الكذب عند عدم تنفيذه للمطلوب، فتكون أداة ضغط على موقفه، وهذا ما ذكره البلاغيون.

ولعل التحليل البلاغي الأقرب لهذا التحوّل أنّ البنية الطلبية لما تدلّ عليه من المفروغية عن حصول الحدث لنقل تلك الشحنة التي تقوم بدورها بدفع المخاطب لتنفيذ المطلوب.

الثاني : التجاوز بالتسطيح الإنشائي :

وهو وقوع الإنشاء موقع الخبر، وقد ذكر لذلك عدّة نكات بلاغية وأهمّها ما يذكر من أنّ ذلك يكون لإظهار العناية بالشيء والاهتمام به، كقوله تعالى : **(قلْ أمر ربّي بالقسط وأقيموا وجوهَكم عند كـلّ مسـجد)**[٢] وكان مقتضى الحركة السياقية أن يقال : وإقامة وجوهكم.. ولكن عبّر بالبنية الإنشائية للتدليل على أهمية الصلاة، حيث أمر بها مرتين في المقام، فالأمر الأوّل بقوله : (أمر ربّي)، والأمر الثاني بالصياغة الإنشائية (أقيموا وجوهكم).

---

(١) آل عمران : ١١٠ .

(٢) الاعراف : ٢٩ .

٧ ـ الفَصْل والوَصْل

التعريف

الوصل ـ عند علماء المعاني ـ عطف جملة على أُخرى (بالواو) .
والفصل ترك ذلك العطف[١] .

فقوله تعالى : **(جاء الحقُّ وزَهَق الباطلُ إنّ الباطلَ كان زهوقــا)**[٢]جمع بين الفصل والوصل، حيث عطف (زهق الباطل) على (جاء الحق) بالواو وهما جملتان، ثم أتى بالجملة الثالثة : (إنّ الباطل كان زهوقا) بدون عطف .

تعميق التعريف

قد نسأل ـ حينما نقرأ التعريف السابق ـ لماذا اختص البحث بالعطف بين الجمل ؟ ولماذا اختص بالعطف (بالواو) دون بقية الأدوات ؟ ولماذا عقد هذا البحث عند البلاغيين في حين قد عقده النحاة بشكل موسّع ؟ فهذه ثلاثة أسئلة تبحث عن أجوبتها :

---

(١) علم المعاني لعبد العزيز عتيق : ١٦٠ .
(٢) الإسراء : ٨١ .

الأوّل : إنّ الفصل والوصل عند البلاغيين اختص بالجمل لأنّ معرفة مواطنهما من الصعوبة بمكان، حتى قال عبد القاهر الجرجاني : (معرفة ما ينبغي أن يصنع في الجمل من الفصل والوصل من أسرار البلاغة) بينما العطف بين المفردات سهل لدى المتكلم، وهذا ما سيتّضح في البحوث المقبلة .

الثاني : إنّ الفصل والوصل عند البلاغيين اختصّ (بالواو) دون بقية الأدوات العاطفة لأنّ (الواو) تدلّ على التشريك في الحكم فقط، وبقية الأدوات تدلّ على التشريك في الحكم الإعرابي ومعنى آخر كالتعقيب أو التخيير أو الاستدراك . . . الخ .

وعليه فإنّ بقية الأدوات تظهر معانيها وفائدتها بمجرّد دخولها الكلام، بينما (الواو) لا يكفي نفس التشريك في الحكم الاعرابي أن يكون فائدةً، لأنّه لا يصح أن يعطف كلّ شيء على كلّ شيء، فلا بدّ من نكتةٍ - في البين - مصححةٍ للتشريك في الحكم، ومعرفة هذه النكتة التي يتكئ عليها الوصل والفصل هو قوام هذا البحث .

الثالث : عقد البلاغيون بحث الفصل والوصل كخطوة تكميلية لبحث العطف عند النحاة، حيث اهتم النحاة برصد الظواهر الاعرابية على المستوى السطحي للجملة، بينما البلاغيون اهتموا برصد العلاقات الدلالية بين الجمل على المستوى العمقي للجملة، لذلك كانت البنية الوصلية والفصلية بنية تحويلية لتضمنها لحركة داخلية افترضت فيها كل بنية أصلاً للبنية الأُخرى .

مواطن الفصل (ترك العطف) :

يجب الفصل بلاغياً في ثلاث مواطن أساسية هي :

الأوّل : أن يكون بين الجملتين (كمال الاتصال) الذي يعني التلاحم الكامل بين جملتين، وسيطرة الاتحاد التام بينهما، لوجود علاقات داخلية بين التركيبين، وهذه العلاقات تتمثّل في : علاقة التوكيد، وعلاقة البيان، وعلاقة البدلية، وإليك تفصيل الكلام فيها :

١ ـ **علاقة التوكيد** : أي أن تكون الجملة الثانية مؤكدة للجملة الأُولى كقوله تعالى : **(ما هذا بشراً إنْ هذا إلا ملكٌ كريم)**[1] فالجملة الثانية منتجة لمعنى الجملة الاولى في المستوى العميق، وهذا يعني أنّ الجملتين تسلّطان الضوء على منطقةٍ دلالية واحدة، وبذلك تكون الحركة التأكيدية حركة رأسية في الكلام ؛ أي أنّها لا تشكّل امتداداً في الحدث الكلامي لتضع معنىً جديداً، بل ترجع الجملة الثانية كحالة إشارية للجملة الاولى لتمدّها بحزمةٍ ضوئية أقوى .

فالجملتان لا تشكّلان ثنائياً على المستوى العميق، وبالتالي لا يصح إسقاط الواو بينهما لأنّه أشبه شيء بعطف الشيء على نفسه .

٢ ـ **علاقة البيان** : أي أن تكون الجملة الثانية عطف بيان للجملة الأُولى كقوله تعالى : **(فوسْوَسَ إليه الشيطانُ قال يا آدمُ هل أدلّكَ على شجرةِ الخلد)**[2] فلاحظ كيف أن بؤرة التركيز في الكلام هي الجملة الأُولى لأنّ الغرض المسوق له هذا الكلام هو وسوسة الشيطان، والجملة الثانية لرفع الضبابية عن تفاصيل الموقف السابق، وتبيين زواياه، وبما أنّ المبيّن والبيان معنىً واحد في البنية العميقة لم يحسن إسقاط الواو بينهما، ولاحظنا كيف أنّ العلاقة البيانية تشكل حركة راسية ـ أيضاً ـ في الحدث

---

(١) يوسف : ٣١ .

(٢) طه : ١٢٠ .

الكلامي.

٣ ـ **علاقة البدليـــة** : أي أن تكون الجملة الثانية بدلاً من الجملة الاولى كقوله تعالى : **(أمدَّكم بما تعلمون أمدَّكــم بأنعــام وبنيــنَ وجنّــاتٍ وعيون)**(١) فلاحظ كيف أنّ بؤرة التركيز هي الجملة الثانية لأنّ الكلام مسوق لبيان النعم التي أنعمها الله على العباد، وذكرت الجملة الاولى تمهيداً لذلك، وبما أنّ العلاقة البدلية تشكّل حركة رأسية في الكلام إذ ترجع إلى معنىً واحدٍ عمقاً لم يحسن إسقاط العاطف بينهما.

والنتيجة : أنّ كمال الاتصال الذي يمثّل الحركة الرأسية في الكلام موطنٌ للفصل حيث أنّ الواو إذا دخلت الكلام أعطته امتداداً أُفقياً على الخط الدلالي فلا تصلح أن تدخل الصياغات الرأسية لأنّها تناقضها دلالةً.

الثاني : أن يكون بين الجملتين (**كمال الانقطاع**) الذي يعني الاثنينية التامة وعدم صلة الجملة الثانية بالاولى، وهذا يكون في موطنين.

١ ـ **التخــالف الاســلوبي** : ونقصد به أن تختلف الجملتان إخباراً وإنشاءً، كقوله تعالى : **(يا موسى لا تَخفْ انّي لا يخافُ لديَ المرسـلون)**(٢) وهذا التخالف الاسلوبي بين الجملتين لم يضر بتوازن الصياغة التركيبية لهما ؛ لعدم توسط العـاطف بينهما حيث أصبحتا كلامين منفصلين سطحاً، الأمر الذي يجعل الفصل عملية توازنية لصياغة الكلام، ومنه قوله تعالى : **(إيَّاك نعبد وإيَّاك نستعينُ إهدنا الصراطَ المستقيم)**(٣).

---

(١) الشعراء : ١٣٢ - ١٣٣ - ١٣٤.

(٢) النمل : ١٠ .

(٣) الفاتحة : ٥ - ٦ .

٢ ـ **التخالف الدلالي** : ونقصد به عدم وجود علاقة على مستوى المعنى بين الجملتين كقوله تعالى : (**ويطعمون الطعامَ على حبِّه مسكيناً ويتيماً وأسيراً إنّما نطعمكم لوجه اللّه لا نريدُ منكم جزاءً**)(١) فالآية الاُولى عن لسان الله سبحانه، والآية الثانية عن لسان القوم الذين يتحدث عنهم الله، ولا رابط دلالي بين الآيتين حيث كانتا كلامين منفصلين عمقاً، فلا بدّ أن ينفصلا سطحاً ولا يتوسط عاطف بينهما .

ومن هنا لا بدّ من الانسجام الدلالي بين الجملتين المعطوفة والمعطوف عليها، ويكون بينهما جهة تجمّعها عند الطبع المستقيم والذوق الصافي ؛ ولذا عاب عبد القاهر الجرجاني أبا تمام في قوله :

لا والذي هو عالم أنّ النوى
صَبِرٌ وأنّ أبا الحسين كريمُ

لعدم مناسبة بين مرارة النوى وكرم أبيَ الحسين، غير أنّ بعض البلاغيين تجاوز هذا الانقطاع الدلالي الظاهري، واتّجه إلى مستوىً دقيق لاكتشاف علاقة التضاد بين الجملتين على نحو (قام زيد وقعد عمرو) حيث أنّ الكرم (حلو) والنوى (مرّ) وهذا التضاد يُرجع بنية العمق إلى قوله : لا والذي هو عالم بمرارة النوى وحلاوة الكرم(٢) .

وهذا يعني أن معرفة التناسب بين الجملتين يستدعي دقة في الاكتشاف خصوصاً في النصوص الحديثة التي تعتمد الرمز كشفرة أساسية داخل النصّ .

الثالث : أن يكون بين الجملتين (**شبه كمال الاتصال**) الذي يعني

---

(١) الإنسان : ٨ ـ ٩ .

(٢) البلاغة العربية لعبد المطلب : ٢٩٠ .

كون الجملة الثانية جواباً لسؤال مقدّرٍ ينشأ من الجملة الأُولى كقوله تعالى : **(فأوجسَ منهم خيفةً قـالوا لا تخـف)**[1] فنرى أنّ الجملة الأُولى (فأوجس منهم خيفة) تولّد سؤالاً في ذهن متلقيها وهو : ماذا كانت ردّة الفعل منهم عندما خاف ؟ والجواب يكون (قالوا لا تخف) .

والملاحَظ في هذه البنية أنّها تزجُّ المتلقّي داخل البنية العميقة ليصنع بعض خطواتها فنراها كالتالي :

المرسل : فأوجس منهم خيفة .

المستقبل : ما هي ردّة الفعل منهم ؟

المرسل : قالوا لا تخف .

ومثله قول المتنبّي :

ومـا عَفَـت الريـاحُ لـه محـلاً
عفاهـا مـن حـدا بـهم وسـاقا

حيث تكون البنية العميقة هكذا :

الديار أصابها عفاء ← الرياح لم تعفها ← إذن من عفاها ← عفاها من حدا ...

وبالتالي لا يصح ـ بلاغياً ـ إسقاط الفاصل بين الجملة الأُولى التي هي بمنزلة السؤال والجملة الثانية التي هي بمنزلة الجواب، لأنّ الفاصل الصياغي بينهما يهدم هذه الدلالة البلاغية في بنية العمق .

مواطن الفصل في الخطاب الحداثي :

وهاهو الخطاب الحداثي يدخل الإبداع البلاغي في استخدامه لبنية

---

(١) الذاريات : ٢٨ .

ولا شك أنها تحتاج إلى قراءة متأنية لاكتشاف تلك الروابط العميقة بين مفاصل السطح ونحن نذكر ثلاثا منها :

١ ــ التصاق الأحداث :

فقد رأى النص الحديث حركة أيغالية في الالتصاق بين الأحداث، وذلك حينما يجرد الجمل من العاطف، فانظر إلى هذه الحالة التصاعدية في الالتصاق حينما نعبر بهذه التعبيرات الثلاثة :

١) أشرقت الشمس وطلع النهار .
٢) أشرقت الشمس فطلع النهار .
٣) أشرقت الشمس طلع النهار .

وقد استغل هذه الإنتاجية كثير من الشعراء حتى برزت كظاهرة صارخة داخل النص الحديث وإليك هذا المقطع من (**مرآة لزيد بن علي**) لأدونيس :

وهاهم الأعداءْ
يأتون بعد لحظةٍ
يرونه معلّقاً
يحرقُ فوق الماءْ
ينثر فوق الماءْ
الجسم يَصّاعد في رمادٍ
مهاجرٌ كالغيمة الخفيفة
والرأس وحيُ نارْ.[1]

---

(١) ديوان ادونيس : ٢٠٩/٢ .

٢ـ التصاعد الانفعالي :

يعتمد النص الأدبي الحديث ـ كثيراً ـ على ظاهرة الانفعال حتى انّنا نراه يحمل موجاتٍ انفعالية ترتفع تارةً وتنخفض أُخرى، وكثيراً ما تدخل بنية الفصل لتنقل لنا تصاعداً انفعالياً ملحوظاً فهذا فوزي السعد في (**غابة القلب**) يقول :

كيف أعجز عن فتح شبَّاكَ غرفتكِ ..
دائماً . . أنا أفتح نَفسَ (القوَانة) في الحبّ
حين تخيبِ ـ سواي ـ الكمائنُ
تدنو الغزالة للنبع
تدنو المخاوِفُ للقلبِ
تدنو الغزالة
تدنو المخاوفُ
تدنو . .[1]

فانظر كيف انحدرت الجمل بصورة انفعالية متصاعدة أثّرت على سطح الكلام بانكماش ملحوظٍ يتزايد كلّما كبرت الشحنة الانفعالية لديه .

٣ ـ الإسراع في ملاحقة الأحداث :

وهي ظاهرة أدبية تعتمد على إلتقاط صورٍ لأحداث مختلفة، وتقديمها بصورة مشابهة لواقعها، إذ أنّها تحاول نقل الأحداث التي يلتقطها الإنسان بصورة سريعة ومترامية الاتجاهات، وذلك بطرحها للمتلقّي بصورة خالية من الفواصل والحواجز اللفظية ليتأتّى له التقاطها

---

(١) المرفأ الشعري : ١٦٠ .

بسرعة مشابهة للعملية الخارجية لها، هذا يؤدّي مفعوله في النص المكتوب أكثر من النص المقروء، وهذا حامد البصري في (**حالات**) يقول :

في الظهر

ساحاتَ العشق المعشوشبِ

في الرئةِ اليُسرى

تتكوّر دائرةٌ بيضاءْ

تترنّح في أنفاسِي . . تمنحني لغة الأشياءْ . .

خطواتي عافية

وطني يصطاف بأعماقي . . يتمدّد . . يلبس وجهي . . يحضن مرساتي . .

نبضاتي تهتف . . واحدةً بعد الأُخرى . .

وطني . .[1]

مواطن الوصل (العطف) :

يجب الوصل ـ بلاغياً ـ في موطنين هما :

الأوّل : إذا قصد إشراك الجملتين في الحكم الإعرابي كالفاعلية والخبرية أو غيرهما كقوله تعالى : **(إنَّ اللّه اصطفاكِ وطهّركِ واصطفاكِ على نساء العالمين)**[2] فعطف (طهّركِ) على (اصطفاكِ) الاولى لقصد التشريك في الخبرية لـ (إنّ) والملاحظة المهمَّة في هذا النمط هي أنه يستحضر البنية الإفرادية في الكلام ؛ أي انّ الجملتين تعطفان على نيّة

(١) المرفأ الشعري : ١٩٣ .

(٢) آل عمران : ٤٢ .

الإفراد، فكأنّه قال: (إنّ الله جعلكِ مصطفاةً ومُطَهّرةً..) ولذلك قال النحاة أنّ كل جملة لها محل من الإعراب فهي في تقدير المفرد.

الثاني: إذا اتفقتا خبراً أو إنشاءً وكان بينهما جامع:

كقوله تعالى: **(إنّ الأبرارَ لفي نعيم. وإنّ الفجّار لفي جحيم)**[1] حيث أنّ التضاد الذي بين الأبرار والفجّار وبين النعيم والجحيم يشكّل جهة جامعة بين الجملتين بالإضافة إلى تضادهما خبراً.

ومثله أيضاً قوله تعالى: **(يُخادعونَ اللّهَ وهُوَ خادعُهُم)**[2] فإنّ الخداع قد تكرّر في كلا الجملتين، على أنّ (هو) في الجملة الثانية هو معنى (الله) في الجملة الأولى وهو يكفي جامعاً بين الجملتين.

ويقصد البلاغيون بالجامع الجهة التي تجمع بين الجملتين عند الطبع والذوق السليم وقد حاولوا حصرها بعملية استقرائية لأنماطها وهي ثلاثة:

١ ــ **الجامع العقلي**: وهو أن يكون بين الشيئين تماثلٌ كقولك: (زيد عالمٌ وهو شجاع)، أو تضايفٌ كقولك: (الأب عالم والابن شجاع).

٢ ــ **الجامع الوهمي**: وهو أن يكون بين الشيئين تضادٌّ كقولك: (الأبيض جميل والأسود مُحزن) فإن الوهم يجمع بين الضدين في تصوّرٍ واحدٍ كما يجمع بين المتضايفين حتى قيل: (الأشياء تعرف بأضدادها).

٣ ــ **الجامع الخيالي**: وهو أن يكون بين الشيئين تقارن في خيال المتكلم المخاطب كقولك: (الذهب غالٍ والنساء قليلات) لما بين

---

(١) الانفطار: ١٣ - ١٤.

(٢) النساء: ١٤٢.

الذهب والنساء من التقارن في الأذهان.

وهذا النمط من الجامع يختلف باختلاف كل طرفي خطاب، كما يختلف باختلاف المجتمعات والثقافات، فربّ جهة جامعة عند مجتمع لا أثر لها عند مجتمع آخر، وكذلك بين المكلّمين أو المخاطبين، وبالتالي لا بدّ لمعرفة هذا النمط من معرفة ظروف الخطاب وأجوائه وإلاّ لاتهم الكلام بالخطأ البلاغي نتيجة لخطأ التقويم.

٨ ــ الإيجاز والإطناب والمساواة

التعريف

كي يتضح تعريف هذه العناوين الثلاثة علينا بمتابعة هذا المثال المكوّن من هذه الآيات الثلاث :

١) قال تعالى : **(ولكم في القِصاص حياةٌ)**[١] .

٢) قال تعالى : **(وما تلكَ بيمينِكَ يا موسى قالَ هيَ عصايَ أتوكّأُ عليها وأهشُّ بها على غنمي وليَ فيها مآربُ أخرى)**[٢] .

٣) قال تعالى : **(للذكر مثلُ حظِّ الانثَيَين)**[٣] .

ـ إذا لاحظنا الآية (١) سنراها تضمّنت معانياً كثيرة في ألفاظ قليلة، فإنّنا لو أردنا أن ننثرها من جديد لقلنا : إنّ في حكم الله بقتل القاتل فائدة عظيمة، حيث يزجر القاتل عن القتل فتستمرّ بذلك حياة الذي أُريد قتله،

---

(١) البقرة : ١٧٩ .

(٢) طه : ١٨ .

(٣) النساء : ١١ .

وحياة الذي أراد القتل، وليس هناك نعمة أعزّ على الإنسان من حياته . .
فهذا المعنى الكثير عندما نعبّر عنه بالآية الشريفة يسمى (إيجازاً) .

فالإيجاز : هو تقليل اللفظ وتكثير المعنى لفائدة، والفائدة هنا إظهار المعنى بصورة مثيرة تستحقّ التأمّل وقتاً أطول، وبالتالي يتمكّن المعنى في الذهن .

ـ وإذا لاحظنا الآية (٢) سنراها تضمّنت ألفاظاً كثيرة بحسب التعبير المألوف عن نفس المعنى إذ أنّ الباري عزّ وجل لما سأل موسى (ع) : **(وما تلك بيمينكَ يا موسى)**[1] كان المفترض أن تكون الإجابة بقدر السؤال فيقول : (هي عصاي) وأمّا بقية الآية فنراها خارجة عن المعنى المراد في الكلام، وهذا النمط من الكلام يسمى (إطناباً) .

فالإطناب : هو تكثير اللفظ على المعنى المطلوب لفائدة، والفائدة هنا انتهاز فرصة الكلام مع الله عزّ وجل أطول وقت ممكن، إذ أنّه شرف لا يناله حتى الأنبياء من الناس .

وإذا لاحظنا الآية (٣) سنراها أدت المعنى المطلوب فلم تزد شيئاً ولم تنقص شيئا فلا نرى أيَّ نتوءٍ زائدٍ على المعنى كما لا نرى أي فجوةٍ ظاهرةٍ فيه، وهذا النمط من الكلام يسمى (**مساواة**) .

فالمساواة : هي أن تكون الألفاظ قوالب للمعاني فلا تزيد ولا تنقص .

محور المفاهيم الثلاثة

بعد أن عرفنا حقيقة هذه العناوين الثلاثة علينا أن نتعرّف على

---

(١) طه : ١٧ .

مقياسها الذي تقاس عليه إذ أنّ الإيجاز والإطناب والمساواة من المفاهيم النسبية، فربّ كلام إيجاز بالنسبة لكلام وإطناب بالنسبة لآخر ومساوٍ بالنسبة لثالث، فلا بدّ من معرفة (**المحــور**) الذي يمكن تحديد الإيجاز بأنّه أقل منه، والإطناب بأنّه أكثر منه، والمساواة بأنّها مساوية له .

وهنا طرح البلاغيون ضابطين لذلك هما :

١ ـ ما ذكره السكاكي[1] : إنّ المحور للمفاهيم الثلاثة هو (متعارف الناس) فما زاد عليه إطناب، وما نقص عنه إيجاز، وما ساواه مساواةٌ، وقد تنظّر فيه الخطيب القزويني وقال : (إنّه ردّ للجهالة) أي أنّ المتعارف بين الناس يختلف كميةً وكيفية باختلاف الطبقات والثقافات والأشخاص، فيكون الرجوع لمتعارف الناس رجوع لأمر مجهولٍ فلا يصحّ محوراً .

٢ ـ ما ذكره الخطيب القزويني[2] : أنّ المحور هو (أصل المراد) والإيجاز ما كان الكلام ناقصاً عنه وافياً به، والإطناب ما كان الكلام زائداً عليه لفائدة، والمساواة ما يحققه بدون زيادة أو نقيصة، وأمّا معنى أصل المراد فهو الغرض الذي ساق المتكلم على التكلم ليوصله إلى المخاطب .

وهذا الرأي يتماشى مع ما ذكرناه من نظرية التحوّل البلاغي حيث اعتبرنا أصل المراد البنية الوافية التي تدخلها التحوّلات العميقة التي تستولد البنية الجمالية والأدبية .

---

(١) مختصر المعاني : ٢٦٦/١ .

(٢) مختصر المعاني : ٢٦٧/١ .

١ ـ الإيجاز

وهو عند البلاغيين على ضربين :

١ ـ **إيجاز قِصَر** : وهو تضمين الألفاظ القليلة معانياً كثيرة من غير حذفٍ[1] وهذا القسم يدخل فيه أكثر كلام الله في القرآن الكريم، والإمام علي (ع) في نهج البلاغة، فاقرأ هذه الآية التي اختصرت قصة الطوفان بعد فورانه وإغراقه لقوم نوح : **(وقيلَ يا أرضُ ابلعي ماءك ويا سماء أقلعي وغيضَ الماءُ وقضيَ الأمرُ واستوَتْ على الجوديِّ وقيلَ بعداً للقوم الظالمين)**[2]حتى قيل أنّها ابلغ ما سمع من الكلام العربي لإيجازها واقتضابها .

واقرأ ما ورد في نهج البلاغة :

(إنّ الطمع مُوردٌ غير مُصدِر، وضامنٌ غير وفيّ، وربّما شَرِقَ شارب الماء قبل ريّه، وكلّما عظم قدر الشيء المتنافس عليه عظمت الرزية لفقده، والأماني تُعمي أعين البصائر والحظّ يأتي من لا يأتيه) .

وغير ذلك من المعاني المعجزة التي لبست لباس اللفظ القليل، وهذا

---

(١) علم المعاني لعتيق : ١٧٨.

(٢) هود : ٤٤ .

القسم من الإيجاز ليس له ظواهر محسوسة على سطح الجملة وليس له بروز صياغي، ولذلك يكون اكتشافهُ بذائقة بلاغية مدرّبة.

٢ ـ **إيجاز حذفٍ**: وهو الكلام الذي حذف منه كلمة أو أكثر مع قرينة تعين المحذوف وقد ذكر له صور كثيرة جداً ونحن نذكر ثلاثاً منها:

أ ـ **حذف كلمة واحدة**: كقوله تعالى: **(وآتينا ثمودَ الناقةَ مبصِرةً)**(١) أي آية مبصرة لأنّه لا يقصد أنّ الناقة مبصرة، وقوله تعالى: **(وجاهدوا في اللَّه حقَّ جهادِهِ)**(٢) أي في سبيل الله.

ب ـ **حذف جملة**: كقوله تعالى: **(ولو أنّ قرآناً سيِّرت به الجبالُ أو قطّعت به الأرض أو كُلّم به الموتى بل للَّه الأمر جميعاً)**(٣) أي لكان هو هذا القرآن.

وقوله تعالى: **(وما كنتَ تتلو من قبلِه من كتابٍ ولا تخطُّه بيمينك إذن لارتابَ المبطلون)**(٤) أي ولو فعلت ذلك إذن لارتاب المبطلون.

ج ـ **حذف أكثر من جملة**: كقوله تعالى: **(فسقى لهما ثمَّ تولّى إلى الظلّ فقال ربِّ إنّي لما أنزلت إليّ من خيرٍ فقيرٌ فجاءته إحداهما تمشي على استحياء)**(٥) أي: فذهبتا إلى أبيهما وأخبرتاه بما حصل من أمر موسى فأرسل إليه فجاءته إحداهما.. الخ.

وقوله تعالى ـ في قصة سليمان والهدهد في إرسالِه الكتاب إلى بلقيس ـ:

---

(١) الإسراء: ٥٩.

(٢) الحج: ٧٨.

(٣) الرعد: ٣١.

(٤) العنكبوت: ٤٨.

(٥) القصص: ٢٤.

(اذهب بكتابي هذا فألقه إليهم ثمَّ تولَّ عنهم فانظُر ماذا يَرجعون قـالت يا أيُّها الملأ ألقيَ إليَّ كتابٌ كريم)[1] أي فأخذ الهدهد الكتاب وذهب به إلى بلقيس فلمّا ألقاه إليها وقرأته قالت أيّها الملأ. . . الخ.

ويمكننا أن نمثّل مثالاً تجريدياً لبنية الإيجاز كالتالي:

أصل المراد ______ ______ ______

المستوى العميق ______ ______ ______

المستوى السطحي ______ ______

الناتج الدلالي ______ ______ ______

---

(١) النمل: ٢٨.

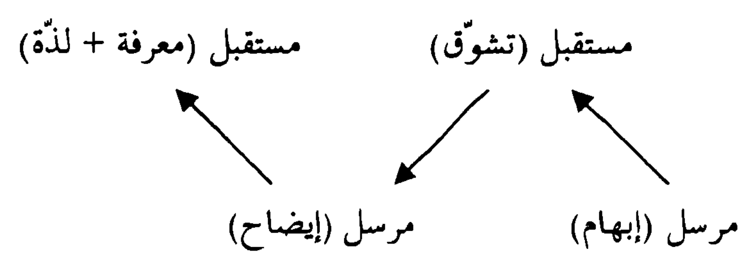
٢ ــ الإطناب

وقد ذكروا له عدّة بنى بلاغية إلاّ أنّنا في غنىً عن أكثرها وسنذكر بنيتين تستوعبان جلّ ظواهر الإطناب :

البنية الأولى : الإيضاح بعد الإبهام :

كقوله تعالى : **(وقضينا إليه الأمر أن دابر هؤلاء مقطوعٌ مصبحين)**(١)

وقد ذكروا أنّ هذه البنية تستهدف لذة معرفية في نفس المتلقّي مضافاً إلى المعرفة التفصيلية للشيء المبهم فهي تقوم على جدليَّة بين المرسل والمستقبل على النحو التالي :



وإذا طبّقنا هذه الجدلية على الآية الشريفة يكون كالتالي :

١) المرسل : وقضينا إليه ذلك الأمر (إبهام) .

---

(١) الحجر : ٦٦ .

٢) المستقبل : تشوُّق لمعرفة حقيقة الأمر .

٣) المرسل : أن دابر هؤلاء مقطوع مصبحين (إيضاح) .

٤) المستقبل : معرفة كاملة + لذة معرفية [١].

البنية الثانية : ذكر الخاص بعد العام :

كقوله تعالى : **(وحافظوا على الصلوات والصلاة الوسطى)**[٢]

وتستهدف هذه البنية أمرين هما :

١ ـ إعطاء أهمية للخاص لذكره مرتين، مرةً داخل العام والأُخرى بانفراده .

٢ ـ إنّ العطف يقتضي المغايرة بين طرفيه فكأنّ الخاص ـ هنا ـ أصبح جنساً بذاته لتميّزه .

وإذا طبّقنا هذا على الآية الشريفة نلاحظ أنّ وصف الصلاة بالوسطى جهة مقرّبة لها للمعطوف عليه بينما (الواو) العاطفة التي تقتضي المغايرة جهة مبعّدة لها عن المعطوف .

فالجهة المقرّبة تؤدي غرض الأمر الأوّل .

والجهة المبعّدة : تؤدي غرض الأمر الثاني .

ويمكننا أن نمثّل للإطناب بمثال تجريدي على شاكلة الإيجاز وهو كالتالي :

أصل المراد ـــــ ـــــ ـــــ ـــــ

المستوى العميق ـــــ ـــــ ـــــ

المستوى السطحي ـــــ ـــــ ـــــ ـــــ

الناتج الدلالي ـــــ ـــــ ـــــ ـــــ

---

(١) البلاغة العربية لعبد المطلب : ٣٤١ .

(٢) البقرة : ٢٣٨ .

٣ ــ المساواة

وقد عرفنا أنّ المساواة تعني كون الألفاظ قوالب للمعاني أي لا يزيد بعضها على بعض[1] ، وقد اعتبر البلاغيون المساواة منطقة حيادٍ بين الإيجاز والإطناب، وليست المساواة مذمومة بل قد يقتضيها الحال ـ أحياناً ـ كقوله تعالى : **(للذكر مثلُ حظّ الانثيين)**[2] إذ أنّه تأسيس لقانون شرعي ومقتضى الحال أن يكون القانون لائحة عملية لا زيادة ولا نقصان فيها لتكون أكثر صرامة .

بل وقد ورد أنّهم وصفوا كلام الرسول (ص) بقولهم : (كان كلامه قولاً فصلاً لا فضل فيه ولا تقصير) ممّا ينبني على اعتبار المساواة من أعظم البلاغة .

ومن أمثلة المساواة قوله تعالى : **(إنّ اللّه يأمرُ بالعدل والإحسان وإيتاءِ ذي القربى وينهى عَن الفحشاءِ والمنكر)**[3] .

ومنها ـ أيضاً ـ ما في نهج البلاغة (**مَن أصلح سريرته أصلح الله**

---

(١) علم المعاني لعتيق : ٢٠٢ .

(٢) النساء : ١١ .

(٣) النحل : ٩٠ .

علانيته، ومَن عمل لدينه كفاه اللّه أمر دنياه، ومَن أحسن فيما بينه وبيـــن اللّه كفاه اللّه ما بينه وبين الناس) .

ويمكننا أن نمثّل للمساواة مثالاً تجريدياً على شاكلة ما سبق :

أصـل المـراد ______ ______ ______

المستوى العميق ______ ______ ______

المستوى السطحي ______ ______ ______

الناتج الدلالي ______ ______ ______

ظواهر تحوليّة جديدة

لم يقف التحوّل البلاغي عند حدّ المسند والمسند إليه ومتعلّقاتهما ـ كما سبق ـ فقد اكتشف البلاغيون أنماطاً تحولية أُخرى، بعضها يطرأ على الكلمة بما لها من معنى، وبقطع النظر عن موقعها داخل الكلام كالتغليب، والبعض الآخر يطرأ على تركيب الجملة ليشكّل تجاوزاً في عملية التعالق بين أجزاء الحدث الكلامي، واختلالاً في المألوف التركيبي كالقلب، وبعض يطرأ على العلاقات بين الجمل وحركة التجاور والبناء النصي كالالتفات والاسلوب الحكيم.

ونرى جليّاً هنا أنّ سياق التحوّل قد توسّع في تطبيقاته، حيث كان الرصد البلاغي السابق لسياق التحوّل كثيراً ما وقع تحت وطأة المسند والمسند إليه أو المتعلّقات التي تعبّر عن هيكل إفرادي، ممّا عمّق سلطة الكلمة على سلطة الجملة ـ وإن تجاوز بحث الوصل والفصل ذلك ـ وأمّا هنا فقد انفتحت الرؤية أكثر لرصد ظواهر تحولية جديدة تطرأ على هيكل الجملة أحياناً ، وعلى الهيكل النصِّيِّ المتمثّل في علاقات الجمل فيما بينها أُخرى .

ولندرس هذه الظواهر الجديدة بشيء من التفصيل :

١ ـ التحوّل المفردي :

وهو تحوّل يصيب المفرد نتيجة لتكثيف البنية العميقة لاستيلاد دلالات إضافية خاصة، ويدخل في هذا القسم معظم الحالات السابقة المدروسة، إلا أنّهم يذكرون شكلاً جديداً يطلقون عليه (**التغليب**) لعدم اختصاصه بأيِّ عنصر من عناصر الجملة .

والتغليب هو إطلاق لفظ شيء على شيء آخر ليس من حقيقته لنكتة معينة، كقول العرب (الأبوان) و(القمران) قاصدين بالأوّل الأب والأُم، وبالثاني الشمس والقمر، وقد ذكرت في البين عدّة نكات للتغليب تمثّل حركة التحوّل العميق في بينة الكلمة ونحن نذكر منها اثنتين :

ـ **الاختصار:** وهو غالب ما تستهدفه بنية التغليب، لأنّ تكرار الكلام الذي يكثر دورانه على الألسن يورث مللاً ملحوظاً عند طرفي الخطاب، لذلك عمد العرب لضغط بعض المتعاطفات على صورة تثنية ـ كما في المثال ـ وإن لم يكن على طبق القاعدة، فقولهم (المشرقان) لا يستهدف إلا الاختصار، وانتقي تغليب المشرق على المغرب لسبقه في الكلام عادةً،ولا يخفى نفعية هذا الغرض الصياغي وعدم تحمّله لأي تحول بلاغي .

ـ **التشريف** : كقوله تعالى : **(واللَّه خلق كل دابَّة من ماءٍ فمنهم من يمشي على بطنِهِ ومنهم من يمشي على رجلَين ومنهم من يمشي على أربع)**[1] حيث غلّب أفراد مَن يعقل على ما لا يعقل في قوله : (كلّ

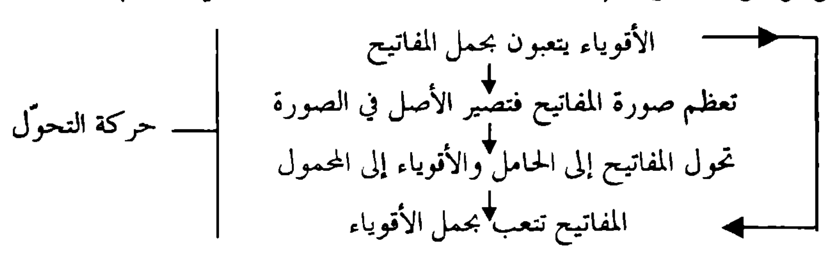
(١) النور : ٤٥ .

دابة) فعادت الضمائر عليه بلفظ العاقل لإظهار شرف العقلاء على غيرهم، وهذه الدلالة الأدبية نتيجة للتحول البلاغي في البنية العميقة .

٢ ــ التحول الجملي :

وهو تحول يطرأ على هيكل الجملة جراء الاختلال التركيبي الذي استهدف منه ناتج إضافي جمالي، وقد اشتهر من هذا النمط ما يسمى (**القلب**) وهو أن تجعل بعض أجزاء الجملة مكان الآخر، فيأخذ كل منهما الحكم الإعرابي للآخر، كما جاء في دعاء كميل : (**فمن أرادني بسوء فأرده**) وهو تعبير مقلوب عن الأصل الذي هو (فمن أراد السوء بي فأرد السوء به)، وكذلك ما جاء في كلام العرب : (أدخلت الخاتم في إصبعي) والأصل فيه (أدخلت إصبعي في الخاتم) لعدم إمكان إدخال الخاتم في الإصبع إلا بجرحة .

وبالإمعان في حركة التحول لبنية القلب نلمس كثافة الطاقة الداخلية، وظرافة المنتج الأدبي، ولنأخذ مثالا للقلب، ونشرح المكونات العميقة في داخله وهو قوله تعالى : **(ما إن مفاتحه لتنوء بالعصبة أولي القوة)**[1] :



فانظر كيف كانت الإضافات العميقة سببا في إفراز الإحساس بعظم المفاتيح وثقلها، كل ذلك كان من بنية القلب .

---

(١) القصص: ٧٦ .

٣ ــ التحوّل السياقي :

ونقصد به التحوّل الذي يعبّر عنه اختراق الحالة الطبيعية في عملية التجاور بين الجمل بتغيير مساق الكلام من جهة إلى أُخرى، وقد ذكر البلاغيون له مظهرين هما الالتفات والاسلوب الحكيم وإليك التفصيل :

أ ــ الالتفات : وهو تغيير اتجاه الكلام من حالة إلى حالة اُخرى من حالات الضمير (التكلم والخطاب والغيبة)، وقد اعتبر هذا النمط التحويلي عدولاً عن مقتضى الظاهر، لأنّ سياق الكلام في اتجاه واحد هو ما يفترضه الظاهر، وما تقتضيه الحركة الطبيعية للسياق، فيكون انحرافه عن جادَّة ما يقتضيه الظاهر عدولاً وتجاوزاً، ولا شكّ أن هذا التحوّل يؤسس إنتاجيات بلاغية لا يمكن أن تفرزها بنية ما قبل التحوّل، وذكر للالتفات ست صور بحسب حالات الضمير :

١ ـ الالتفات من التكلم إلى الخطاب كقوله تعالى : **(وما ليَ لا أعبُدُ الّذي خلقني وإليه ترجَعُون)**[1] والعدول كان عن تعبير (وإليه أرجع) لإنتاج الهيمنة على قلوب المخاطبين، وتخويفهم بتوجيه السياق إليهم .

٢ ـ الالتفات من التكلم إلى الغيبة كقوله تعالى : **(إنّا أعطيناك الكوثر فصلّ لربّك وانحر)**[2] والعدول كان عن تعبير (فصلّ لنا) لإسقاط حالة الربوبية داخل جوّ الخطاب ليكون أدعى للأمر بالصلاة .

٣ ـ الالتفات من الخطاب إلى التكلم كقول من يحدِّث نفسه : (ماذا ستفعل غداً . . سأفعل كذا) وهذا التحويل والعدول كان للرجوع للحالة الطبيعية للكلام عن النفس .

---

(١) يس : ٢٢ .

(٢) الكوثر: ١ ـ ٢ .

٤ ـ الالتفات من الخطاب إلى الغيبة كقوله تعالى : **(أدخلوا الجنَّة أنتم وأزواجكم تُحبَرون، يطاف عليهم بصحافٍ من ذهبٍ)**[١] وقد تم العدول للغيبة لاستحثاث شوق السامعين الذي يتناسب مع وصف ما هو غائب .

٥ ـ الالتفات من الغيبة إلى التكلم كما عن أمير المؤمنين (ع) علي بن أبي طالب : **(واللّه لابن أبي طالبَ آنسُ بالموتِ مِنَ الطفل بثدي أمّه، بل اندمجتُ على مكنون علمٍ لو بحتُ به لاضطربتم اضطراب الأرشيّة في الطوى البعيدةِ)**[٢] وهذا التحوّل السياقي لإبراز العزة والمفخرة الذي يحسن تأديته بأسلوب التكلّم .

٦ ـ الالتفات من الغيبة إلى الخطاب كقوله تعالى : **(وسقاهم ربُّهم شراباً طهوراً إنّ هذا كان لكم جزاءً..)** [٣] وهذا الالتفات لإظهار مزيد عناية بالمخاطبين، وإكسابهم شرف الخطاب مع الذات المقدّسة .

ب ـ الأسلوب الحكيم : وهو أن يرد المجيب على السائل بغير المطلوب لنكتةٍ معينة كقوله تعالى : **(يسألونك عن الأهلّة قل هِيَ مواقيتُ للنّاس)**[٤] فالسؤال كان عن حقيقة الأهلّة وماهيتها وما يطرأ عليها من النقصان والزيادة، وجاء الجواب عن فائدتها وأنّها مواقيت لتنظيم أمور الناس، والنكتة في ذلك اعتبار أنّ السؤال عن فائدتها أولى من السؤال عن ماهيتها، لذلك يمكن تمثيل بنية العمق كالتالي :

---

(١) الزخرف : ٧٠ ـ ٧١ .

(٢) نهج البلاغة : ٩٤ .

(٣) الانسان : ٢١ ـ ٢٢ .

(٤) البقرة : ١٨٩ .

السؤال : ما هي حقيقة الأهلّة

↓

الذي ينبغي السؤال عن فائدتها

↓

افتراض السؤال عن فائدتها

↓

الجواب : هي مواقيت للناس

وهذا التنشيط العميق لم يظهر منه على المستوى السطحي إلاّ مؤشّر واحد هو عدم اتساق الجواب مع السؤال، والحصيلة الأدبية من هذه الافتراضية هو التنبيه على أهمية السؤال المقدّر في البنية الداخلية .

علم البيان

مدخل علم البيان

التعريف:

علم البيان هو العلم الذي يعرف به إيراد المعنى الواحد بصياغات مختلفة في وضوح الدلالة.

شرح التعريف

لو عرضت علينا هذه الأمثلة الثلاثة :

١) الكفار لا يفقهون.

٢) الكفار كالأنعام

٣) الكفار أنعام.

سنرى أنّ هذه الصياغات كلها تؤدي معنىً واحداً، إلا أنّك تلاحظ تذبذباً في الناتج الدلالي من حيث الوضوح والخفاء، فإذا أنعمنا النظر في المثال (١) سنرى المعنى فيه واضحاً تمام الوضوح ولا تعتريه أيّة نسبة من الغموض، بينما المثال (٢) يطرح عمقاً جديداً في الصورة، حيث أدخل عليها عنصراً غريباً وهو عنصر التشبيه في قوله (كالأنعام)، وهو ما يجعل المتلقي يقوم بممارسة ذهنية لاستحصال الناتج من خلال الوصول للجهة المشتركة بين طرفي التشبيه، وأمّا المثال (٣) فنراه أوغل في إخفاء

المعنى إذ تنمحي فيه الاثنينة بين (الكفار) و(الأنعام)، وهو ما يؤسّس عمقاً أكبر داخل الصورة، حينها تكون الممارسة الذهنية عند المتلقي أكثف.

وهذه الصياغات التي تؤدي معنىً واحداً وهي متفاوتة وضوحاً وخفاءً أو (مباشرة) و(رمزية) هو مركز ثقل علم البيان في النص الأدبي، إذن هو العلم الذي يساعدنا على اكتشاف الصياغات المختلفة التي يمكن إرساؤها لبناء المعنى الواحد.

تعميق التعريف:

قد تتسائل: لماذا أخذ تفاوت الصياغات وضوحاً وخفاءً في التعريف؟

والجواب: أنّ البلاغيين وجدوا أنّ المعنى الواحد قد تطرأ عليه صياغات متعددة ولكنها لا تخرج عن إطار التشكيل السطحي، بعيدة عن التحوّل الحقيقي في البينة العميقة، كقولنا:

١) الكفار لا يفهمون الحق.

٢) المنكرون لله لا يدركون الحق.

٣) الذين لم يؤمنوا بالله لا يفقهون الحق.

فهذا التشكيل السطحي لا يشف عن أيّ تحول عميق، فهو ليس تشكيلاً إبداعياً، حيث لم يخرج عن حدّ الإبلاغية والمألوف، لذا فهو غير حقيق بالبحث العلمي والبلاغي الذي محوره التحولات الأدبية العميقة.

وقد نتسائل: إنّ المثال (١) السابق في الشرح لم يتضمن تحوّلاً أدبياً، فلماذا ذكر في قائمة الصياغات المختلفة؟

والجواب: أنّ الصياغة (١) هي الصياغة الأصلية للمعنى قبل طروء التجاوز عليها، وقد اتخذت مركزاً لتكون نقطة التحوّل الأُولى للكلام

الأدبي، فهي (درجة الصفر) التي منها يبدأ الكلام في الارتقاء على سلم البلاغية، وهي (اللغة المحايدة) التي يقاس عليها مدى الانحراف الصياغي لدى المعنى، ترانا نقول : (علي عالم) لتمثل هذه الجملة درجة الصفر لعدم إكتنافها بما يمنع المتلقي من اختراقها المباشر، ثم نقول : (علي كالبحر) فيكتسب الكلام نسبة من الغموض، ثم نقول : (علي بحر) لتعمية الدلالة وتعميقها بنسبة أكبر، ثم نقول : (رأيت البحر يتكلم) فنوغل في كثافة من الرمزية أضخم من سابقتها، ولا يتأتى لنا قياس هذه الدرجات من الغموض إلا بالمقايسة مع الصياغة المحايدة المتمثلة في بنية الأصل.

المعنى محور علم البيان

عرفنا من المدخل السابق أنّ (المعنى) هو منطقة عمل علم البيان حيث اتخذ محوراً لدراسته بما يعرض عليه من الصيغ المختلفة والتشكّلات العميقة، ولنا في هذا الصدد عدّة تعاليق تعبر عن مقاربة دراسية بين هذا المدخل التراثي لعلم البيان ـ الذي يتمحور حول المعنى ـ والمعطى البلاغي الحديث :

١ــ ما هو المعنى :

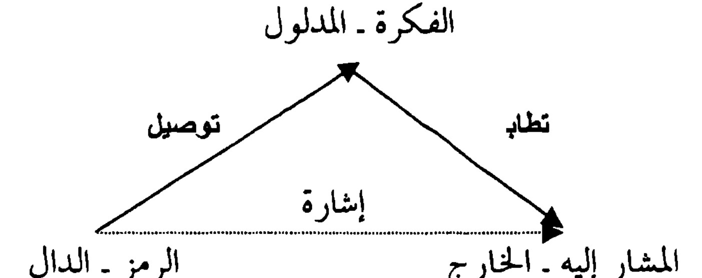
ظهرت في العصر الحديث تيارات مختلفة لدراسة المعنى، واختلفت المناهج في دراسته، مما ادّى إلى اختلاف النظرة إليه، وبالتالي اختلاف تعاريفه، حتى أنّ (ريتشاردز) و(أوجدن) صاحبي كتاب (معنى المعنى) ذكرا فيه ما يزيد على عشرين تعريفاً تعكس اتجاهات مختلفة فلسفية ومنطقية وأخلاقية ونفسية وأدبية في دراسة المعنى، ونحن نذكر بعض هذه التعريفات التي تدخل ضمن اهتمامنا :

الأوّل : المعنى هو الشيء الخارجي الذي يعبّر عنه (المشار إليه)، وذلك لأنّ الكلمة تقوم بوظيفة إشارية لمعناها، فهي رمز له، ولا تشير ولا ترمز إلا إلى ما بإزائها في الخارج، فكلمة (كتاب) يكون معناها ذات الكتاب الخارجي وواقعه . وهذه الرؤية للمعنى تمثّل ما يسمّى بـ (النظرية

الإشارية) .

الثـاني : المعنى هو الفكرة الذهنية التي يمتلكها طرفا الخطاب، حيث ذهب أصحاب هذا الفهم إلى أنّ اللغة أداة توصيل للأفكار، لذا فالأفكار هي مغزى الكلمة وهي معناها، وهذه تسمى (النظرية التصورية) .

ويمكن تصوير النظريتين في المثلث التالي:



والمشكلة التي تواجه هاتين النظريتين هي أنّ هناك كلمات لا يمكن أن نجد لها خارجاً، كما لا يمكن لمس صورة محددة لها في الذهن تحكي عنها، وهي الأدوات مثل (لا) و(هل) و(أو) و(لكن)، فهذه الكلمات لا تمتلك شعوراً ذهنياً بحدود صورها، كما لا نلمس مطابقها خارجاً، مع أنّنا لا يمكننا إخراجها عن دائرة الكلمات التي لها معنىً .

وقد كان لرفض النظرية التصورية فضل كبير في بروز معظم المناهج الحديثة التي ظهرت خلال هذا القرن في دراسة المعنى .

الثالث : المعنى هو الكلمات الموجودة في المعجم اللغوي، إذ المعنى معجمي لا خارجي ولا ذهني، ويعدّ هذا التعريف من أكثر التعاريف قبولاً عند مؤلفي كتاب (**معنى المعنى**) .

ولكنّ المشكلة التي تواجه هذا الفهم هو اختلاف المعاني باختلاف السياقات، ممّا يجعل المعنى أمراً متحركاً وليس ثابتاً في محطة معجمية واحدة، فانظر إلى كلمة (يد) كيف تنوّع معناها بتنوع سياقاتها ممّا لا

نراه في المعجم اللغوي :

١ـ أعطيته مالاً عن ظهر يد : أي تفضلاً .

٢ـ يد الفأس : أي مقبضتها .

٣ـ يد الدهر : أي مدّة زمانه .

٤ـ يد الريح : أي سلطانها .

٥ـ اشتريته يداً بيد : أي نقداً .

٦ـ مالي بدّ يدٍ : أي قوة .

٧ـ هذه يدي لك : أي بايعتك / استسلمت لك .

٨ـ بين يدي الساعة : أي أمامها .

٩ـ يد الحاكم : أي قومه وأنصاره .

فهذه المعاني لليد لا نجدها في المعاجم اللغوية وإلا لاحتاجت إلى استقراء السياقات التي قد تمتد إلى غير نهاية، وتتجدّد كل يوم وفي كل محفل، وبالتالي لا يمكن قبول (**النظرية المعجمية**) لتفسير حقيقة المعنى.

الرابع : المعنى هو ما ينتج من السياق من فكرةٍ، وحينئذٍ لا تكون للكلمة أيّة قيمة معنوية قبل استعمالها، بل لا معنى لها إلا حين تتآزر وتتعالق مع غيرها لتشكيل الجملة، وهذه تسمى (**النظرية السياقية**) وقد اختارها مؤلفا كتاب (**معنى المعنى**)، ولا بدّ أن نذكر ان عبد القاهر الجرجاني قد سبقهما ـ باختياره ـ للنظرية السياقية حين قال :

(إنّ الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كَلِمٌ مفردة، وإنّ الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، أو ما أشبه ذلك ممّا لا تعلق له بصريح اللفظ . . .) .

والذي نضيفه أنّ المعنى المقصود هنا ليس هو الفكرة فقط ـ حسب

النظرية السياقية. وانّما هو كل ما يفرزه السياق من فكر وإحساس وصورةٍ وصوت .

٢ـ من المعنى إلى المدلول :

كل كلام يمتد بين طرفين هما المتكلّم (الباثّ) والسامع (المستقبِل)، والأول منهما قبل أن يبدأ بصنع الكلام يستحضر صورة ذهنية ثم يقوم بضغطها في شفرة لفظية، والثاني يقوم بفتح الشفرة لتحويلها إلى صورة ذهنية أُخرى، فالكلام إذن يتأرجح بين صورتين : الأُولى منهما تسبق حدث الكلام وهي (**المعنى**)، والثانية منهما تلحق ذلك الحدث وهي (**المدلول**) .

والذي نستوحي من التعريف السابق أنّ المعنى هو المحور الدراسي لعلم البيان، وهو الذي يكسب الكلام النصيَّة والفنيَّة حسب هذه النظرة، ولكن الدراسات الحديثة تعتبر المدلول هو المحدد لفنية النص، فقد يتلكّأ النص في تعبيريته عن المعنى، ولكنّه لن ينفصل عن مدلوله، والمعنى قد يكون أقل من الكلام أو أضخم منه، والمدلول لا يكون إلا موازياً له، ولذلك برزت الاتجاهات النقدية الحديثة التي تعلي من سلطة القارئ وتعلي هامة القراءة، لأنّها الجهة التي يتحدد فيها المدلول ويجد كينونته، رغم تفاوته من قارئ لآخر، ومن قراءة لأُخرى .

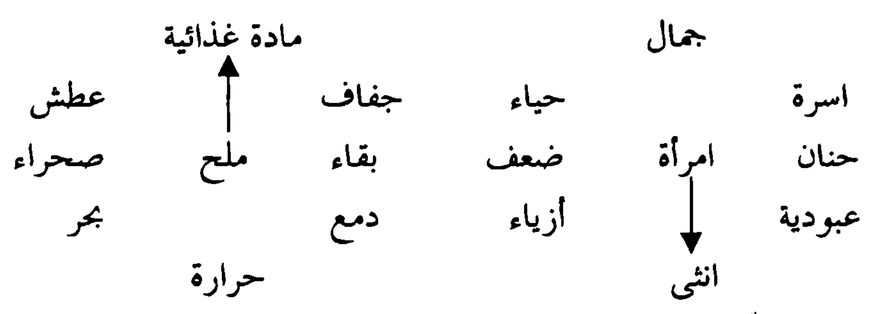
ومن الواضح أنّ السِّمة الأدبية والنصيَّة هي التي تفرض سلطة المدلول، لذلك تنخفض هذه السلطة في الأنماط التواصلية النفعية التي تتحدد من طرف الباثّ .

والنتيجة التي نستحصلها من هذا الكلام أنّ علم البيان حين اتخذ المعنى محوراً دراسياً له لا يمكن أن يتماشى علمياً مع المعطيات البلاغية والنقدية الحديثة، إلا بهذا التحوير الذي يحدد منهج البحث ومنطقة العمل .

٣ـ من المدلول إلى الإيحاء :

قد نقف متحفظين حينما نسمع النقّاد الجدد يقولون : إنّ الشعر الحديث قد لا يعني شيئاً، ومع ذلك نسمّيه شعراً، وهذه من الإشكاليات التي تجعل الرؤية تجاه الشعر الحديث محملة باغتشاشات غير واقعية، لأنّ الكثير سيفهم أنّ الشعر الحديث ضربٌ من العبث اللغوي الذي لا تحكمه ميكانيكية خاصة، ولا يتحدد وفق معطيات واعية، بل هو تفكك كلي، وامتداد في شطحات مجهولة، ولكن هذا الفهم غير واقعي، وما هو إلا انطباعات سلبية نتيجة للخلط بين الشعر الدادائي (السوريالي) والشعر الحديث، فالأوّل هو الكتابة وفق الحركة الحقيقية للتفكير الإنساني الذي قد يكون نشاطاً في حالة شعورية أو غير شعورية، في حالة حلم أو يقظة، في حالة مرض أو صحّة نفسية، بينما الثاني يعني النمط الكتابي الإبداعي المعتمد على الإيحاء واستغلال الطاقات الشعورية للغة .

وبتوضيح أكثر : إنّ المفردة اللغوية لها اتصال بمعناها المعجمي .وهي العلاقة التي تتعايش في المنطقة اللغوية . ولها اتصال بمداليل لا نهائية يفرضها الوضع الاجتماعي والثقافي والنفسي وغيرها، ولنأخذ مثالين لهذه العلاقات الإيحائية :



سنرى أنّ المفردة اللغوية محملة بطاقات إيحائية لا نهائية ومتغيرة من بيئة لأُخرى، ومن زمان لآخر، ومن شخص لآخر، والشعر الحديث

بدوره يقوم بقطع الحبل السري بين الكلمة ومعناها المعجمي والمنطقي، واللعب على حبال الإيحاءات، ولذا قد لا يعني الشعر الحديث شيئاً: أي لا يحيلنا على أي معنى، ولكنه يوحي ويوجد ويكوّن، وهنا تبلى مرجعية الكلمة في النص الحديث وتحيا الطاقات الكامنة فيها، ولنأخذ مثالاً شعرياً على ذلك من قصيدة (**هوامش على أغنية المنفى**) لجواد جميل:

وسألتُ كيف تكون أكفاني شراعاً
وارتجافة موتي الخابي مَخَاضاً
والبكاءُ صدى ولادة؟
وسألت كيف يكون خط الذبح في عنقي
قلادة؟[1]

فمفردة (شراع) هنا أفرزت لنا إيحاءات الماء الذي يعبّر عن عنفوان الحياة، كما توحي بالعلوّ والشموخ، ونستوحي منها أيضاً هداية الضائعين والبياض وغير ذلك، بينما مفردة (قلادة) توحي بالتزين والفخر والغلاء.

وقد يكون مركز الإيحاء هو النص بكامله لا المفردة وحدها، حين يستهدف الشاعر تكوين حالة من الحالات لدى المتلقّي كحالة الغضب أو الفرح أو السكون أو السهر أو غيرها... وهذا نص نستوحي منه الحسرة لمصير النخلة:

فجأة..
طرقتْ بابَنا
نخلة جائعة

(١) شظايا البحر لجواد جميل: ٣٥.

طأطأتْ رأسها
خاضعة
سألتْنا قليلاً من الماءِ
ـ ما عندَنا . .
سألتنا قليلاً من الملحِ
ـ ما عندَنا . .
سألتنا قليلاً من التمرِ
وانفجرت دامعة
. . . [1]

وبعد ذلك نقف أمام المدخل الكلاسيكي لعلم البيان لنقول : إنّ بلاغة الخطاب لا تتحدّد من حركة المعنى/المدلول فحسب، بل يمكن أن نجدها من خلال حركة الإيحاء على مستوى المفردة أو على مستوى النص، والمستوى الأخير منهما يهتم ببلاغة البنية النصية الكبرى التي لم تدرس في البلاغة العربية، لأنّ المجهود البلاغي العربي انصرف للتنقيب عن الأنماط البلاغية التي تصيب بنية الجملة بدون أن تنفتح على البنى الأوسع منها .

(١) اناشيد لعيون الورد لعبد المجيد فرج الله : ٦١ .

علم البيان / علم المجاز

مرّت الحركة المصطلحية للمجاز بأدوار ثلاثة هي :

الأوّل : مـا قبل عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) وهـذا الدور لم تتضح فيه الرؤية لمصطلح المجاز أو الاستعارة ضمن حدود ثابتة، فقد يعني المجاز التأويل والتفسير كما جاء في كلام الجاحظ : (يُروى عن النبي (ص) خُلِقت من فضيلة طين آدم، وهذا الكلام صحيح لا يعيبه إلا من لا يعرف مجاز الكلام. . .) وقد يعني ما هو خلاف الظاهر، والاتساع في الكلام، ويلاحظ في هذه الحقبة الزمنية عدم الفارق الاصطلاحي بين المجاز والاستعارة والكناية والتشبيه، ويظهر ذلك في كلام لابن جنّي حيث قال : (فلو قلت : بنيتُ لكَ بيتاً في قلبي، كان ذلك مجازاً واستعارة لما فيه من الاتساع والتوكيد والتشبيه)[1] .

الثاني : الدور الذي بدأ بعبد القاهر الجرجاني، فقد استقرت على يديه مصطلحات علم البيان من مجاز واستعارة وتمثيل وكناية، وبلغت الدراسة البيانية مرحلة النضج، وبعده لا جديد في جوهر الدراسة المجازية

(١) المجاز للسامرائي : ٦٧ - ٨٠ .

إلاّ ما استجد من مصطلحات مجازية نتيجة للجدل الكلامي، والعناية بضبط التعريفات والتقسّمات.

الثالث : الدور التجديدي الذي بدأ على يد مجموعة من المعاصرين كالاستاذ مصطفى ناصف الذي وقف وقفة معارضة لتلك المفاهيم والتقسيمات التقليدية، مستعيناً في وقفته بآراء فلسفية هي صدى لما هو شائع في الدراسات النقدية الأوربية حديثاً.

والاستاذ مصطفى ناصف يميل إلى استعمال كلمة (استعارة) تعبيراً عن جميع الأنماط البيانية بدلاً من كلمة (مجاز) التي توحي بالترك والنسيان والإغفال، على حين أنّ استعمال لفظ (استعارة) يتجاذبه الضدّان معاً، وقد حاول أن يرى الدلالات البيانية برؤية موحّدة. قال: (وآفة النقد العربي أنّ أصحابه يمزّقون الدلالات المجازية، ولا يستطيعون ضمها في بناء واحد..)[1].

والذي نراه أنّ علم البيان يمتحور حول (المجاز) بما هو ظاهرة فنية تَستبطِن مفهوم التجاوز لما هو مألوف، وبذاك يدخل ضمنه تمام الصور البيانية (التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل والعقلي والكناية)، لذا فنحن نفضل مصطلح (المجاز) لما يحمله من قيم تراثية أوّلاً، ولما نستوحي منه التجاوز الذي اقترن بالإبداع ومفارقة كل ما هو نمطي، ومن هنا يكون استعمالنا لكلمة المجاز بما لها من المعنى الشمولي الذي لا تحدّهُ الرؤية التراثية الضيقة، وسيأتي مزيد بحث عن الثورة المصطلحية التي شهدتها الدراسات اللغوية والاسلوبية الحديثة.

---

(١) نفس المصدر: ١٣٣.

ظاهرة المجاز تطوّر لغوي

المجاز ظاهرة لغوية عامة، لا تختص بلغة دون لغة، وتقوم قبل كل شيء بنقل الألفاظ من المعاني القديمة إلى المعاني الجديدة ؛ لتمكننا من النظر إلى العالم بصورة طازجة وغير نمطية، ونفسّر هذا الانتقال من الوجهة اللغوية بظاهرة واسعة هي ظاهرة التطوّر اللغوي، إذ التطوّر اللغوي كما يمس اللغة في مستواها الظاهري أي في التشكلات اللفظية يمسّها في مستواها الباطني أي في المعاني الراقدة في الهياكل الصوتية للألفاظ .

إنّ التطوّر اللغوي يحدث من تلقاء نفسه بطريقة آليّة لا دخل فيها للإرادة الإنسانية، لأنّ اللفظة اللغوية ـ وكذا التركيب اللغوي ـ لا تحمل صفة الثبات بل هي في تغير مستمر، فقد يكون بمقدور الفرد أو الجماعة إيجاد لفظ أو تركيب، ولكن بمجرد أن يلقى إلى التداول الجماعي ينفلت من إرادة مخترعه، ويخضع في سيرورته وتطوراته وحياته وموته لقوانين ثابتة لا يستطيع الفرد ولا الجماعة تعويقها .

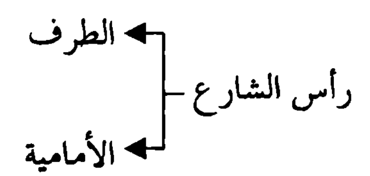
وقد حصر الاستاذ (فندرِيْس) التغيرات الطارئة على معنى الكلمة في ثلاثة أنواع هي : (**التضييق والاتساع والانتقال**) فهناك تضييق عند الخروج من معنىً عام إلى معنىً خاص، وهناك اتساع في الحالة العكسية،

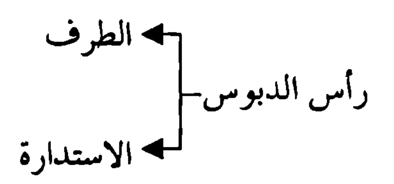
وهناك انتقال عندما يتعادل المعنيان .

وتكون ظاهرة المجاز ـ بعد ذلك ـ أجلى أنماط التطور اللغوي الدلالي، لأنّ الحركة المجازية هي حركة الألفاظ والمعاني من الجانب الذي نطلق عليه (الحقيقة) إلى الجانب الذي نطلق عليه (المجاز) طبعاً بماله من المفهوم الواسع[1].

ورؤيتنا للمجاز على أنّه تطور لغوي تارة نقصد به ما يصيب مرحلة الاستعمال أي ما قبل الانتقال وصيرورة اللفظة حقيقة لغوية، وأُخرى نقصد به ما يصيب الكلمة في مرحلة ما بعد الانتقال، وما يفرزه المجاز من توسّع في رقعة اللغة .

ولنأخذ مثالاً للنمط الأوّل من التطوّر هو كلمة (رأس) التي لو استقرأناها في ساحة الاستعمالات لرأيناها تنسحب على عناصر حياتية غير محدودة، وإليك بعض هذه الاستعمالات[2]:

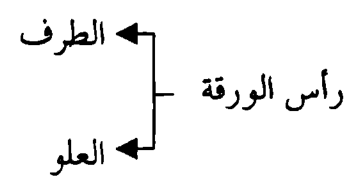


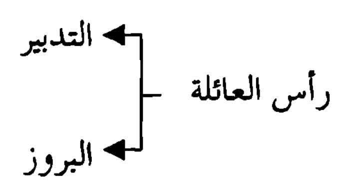


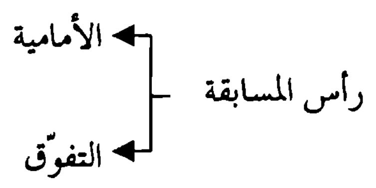
---

(١) الاستعارة والمجاز المرسل لميشال لوغورن : ٢١١ .

(٢) البقرة : ١٨٩ .







ومن التطور الثاني كلمة (حريم) للدلالة على النساء بعد إن كانت تطلق على كل حمى محرّم، وكلمة (قافلة) لجماعة الركب مطلقاً راحلة كانت أم قادمة وهي في الأصل للرفقة القادمة، لأنّها من الفعل (قَفَل) بمعنى رجع، ومن ذلك استعمال (تعالَ) للأمر بالمجيء مطلقاً، وأصلها الأمر لَمَن كان في سُفْلٍ أن يأتي محلاً مرتفعاً، ولذلك لا يتصرّف بنفس هذا المعنى، وغير ذلك من الاستعمالات التي استولدتها الحركة المجازية .

ويمكن أن نذهب لما هو أبعد من ذلك برؤية انطولوجية نفسّر على أساسها التطور الناجم من المجاز، وذلك بأن لان نفهم البنى المجازية على أنّها مجرد حيل لغوية ولطائف إضافية لا تخرج عن دائرة التفنن والعبث اللغوي، بل نفهمها على أنّها اكتشاف لمساحات جديدة داخل جسد اللغة، وفتح شرعي لجزر لغوية، يعبّر عن رؤية للعالم، حيث تفتح الحركة المجازية المجال أمام علاقات جديدة لم تكن مدركة من قبل، فإذا أصبحت

الكلمات بفعل الزمن مجرد علاقات بدلاً من أن تكون تجسيداً لأفكار متكاملة احتاج الناس لأصحاب الفن اللغوي ليخلقوا العلاقات التي تفكّكت من قبل حتى تنهض اللغة بواجب التعبير عن الروابط الإنسانية والكونية، وهذه الرؤية تقترب من النَّفَس الفلسفي، لذلك اعتبرناها رؤية انطولوجية، وحينها يكون المجاز تطوراً للعقل الإنساني موازياً للتطور اللغوي[١] .

(١) انظر اللغة بين البلاغة والاسلوبية لمصطفى ناصف : ٤٩٠ .

الشعرية وشكل الأشكال

مفهوم الشعرية من المفاهيم الحديثة التي لم تتحدد وظيفتها العلمية بعد، ولم يستقر في منطقة مفهومية واحدة، فقد استعمل بدرجات مختلفة نتيجة لتعدد وجهات النظر وتعدد المدارس الأدبية، إلا أن القدر الجامع للمفاهيم التي استعمل فيها مصطلح الشعرية هو السمة الأدبية التي يكون بها النص الأدبي مفارقا للكلام العادي أو الكلام العلمي، وقد استعملت جملة من المصطلحات للتعبير عن هذا المفهوم هي :

١ ـ الشاعرية .

٢ ـ الشعرية .

٣ ـ البيوطيقية .

٤ ـ الأدبية .

٥ ـ الجمالية .

٦ ـ الإبداعية .

وأكثر هذه المصطلحات شيوعا هو مصطلح «الشعرية» الذي استلهم تسميته من خصوصية «الشعر» التي نفترض فيها الرقي عن درجة الألفة اللغوية .

والفاعلية الشعرية في النص الأدبي قد درست في البلاغة القديمة

ضمن أشكال معينة تسمى الأشكال البيانية منها التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، وكانت النظرة التقليدية لشعرية النص هي الفهم الانفصالي الذي يتمثل في التشكلات البيانية المختلفة بحيث تحكمها ميكانيكية واحدة أو نمط جمالي واحد، ولكن الدراسات الحديثة التي سادت في النصف الثاني من القرن العشرين تضع نفسها في أعلى درجات التكوين، فهي تبحث عن شكل الأشكال أو الفاعلية الشعرية العامة لجميع الأشكال، وبذلك تصبح الشعرية ذات موقف يجعلها ترتفع على مجرد التصنيف البسيط داخل الأشكال، بل تكوّن نظرية للعمليات الجمالية[1]، وهنا سنطرح محاولتين نظريتين لتفسير الشعرية داخل نطاق علم البيان، إحداهما نظرية نستفيدها من التراث البلاغي العربي وهي نظرية (معنى المعنى) التي أسسها عبد القاهر الجرجاني، والاخرى نظرية الانزياح البلاغي التي تعد سمة من سمات النقد الألسني الحديث :

---

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص لصلاح فضل : ٥٨ .

١ـ نظرية معنى المعنى

حاول عبد القاهر الجرجاني في كتاب (دلائل الإعجاز) اكتشاف نظرية بلاغية تكون أساساً تفسيرياً لجماليات الأشكال البيانية، وقد أسماها نظرية (**معنى المعنى**) .

وقد اهتمّت الدراسات البلاغية الحديثة بفكرة معنى المعنى في بيانها وقياس مدى صلاحيتها للتطبيق المنهجي، مع التسليم بأنّها من أعمق ما توصل له الفكر البلاغي الموروث وحتى الحديث منه .

ولتوضيح هذه النظرية علينا بملاحظة هذين المثالين :

١ـ علي كريم .

٢ـ علي كثير الرماد .

سنرى المثال (١) قد توصّل إلى (المعنى) المقصود مباشرة من غير إسقاط واسطة ذهنية بين اللفظ والمعنى، فهو إخبار بثبوت الكرم لعلي الذي هو موازٍ للفظ (علي كريم) بينما المثال (٢) نراه استهدف من صفة (كثير الرماد) معنى (الكرم) الذي هو المقصود في الفعل الكلامي، وقد توصّل إليه المتكلّم بواسطة معنى كثير الرماد لأنّ كثرة الرماد تستدعي في ذهن المتلقّي كثرة الطبخ للضيوف، فيكون لفظ (كثير الرماد) دالاً على معناه، ومعناه دالاً على الكرم الذي هو معنىً للمعنى .

وبتعبير عبد القاهر ـ نفسه ـ (نعني بالمعنى : المفهوم من ظاهر اللفظ الذي تصل إليه بغير واسطة، ومعنى المعنى : أن تعقل من اللفظ معنىً ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنىً آخر . .)[1] .

وبعبارة أُخرى : المعنى هو استجابة للفظ، ومعنى المعنى هو استجابة للمعنى الذي قام بدور المثير، وعليك بالشكل التالي :

مثير	⟵	استجابة / مثير	⟵	استجابة
اللفظ	⟵	المعنى	⟵	معنى المعنى
علي كريم	⟵	كرم علي		
علي كثير الرماد	⟵	كثرة الرماد	⟵	كرم علي

وهذه النظرية رغم تقدمها وظرافتها إلاّ أنّها تبقي ابنة عصرها، لأنّها لا تزال تعيش في سجن (المعنى) الذي حاول الدرس الحديث مفارقته، لأنّه لا يرى الشكل البلاغي دائماً يقوم بالإحالة للمعنى ـ كما أسلفنا ذلك ـ وهنا يتساءل (تودوروف) سؤالاً يعنينا في البلاغة العربية بصفة خاصة، حيث يقول : هل اللغة الشعرية هي ذاتها اللغة المجازية ؟ وما العلاقة بينهما ؟ وينتهي في تحليله إلى وضع اللغة المجازية مقابل اللغة الشعرية، على اعتبار أنّ الأولى تنحو إلى تحقيق ما يسمى (**الخطاب الأجوف**) ـ أي ذلك الخطاب الذي يجذب الانتباه إلى الرسالة في حدّ ذاتها ويفصلها عن معناها ـ بينما الثانية تنحو إلى أن تحضر لنا الأشياء بنفسها طبقاً لوظيفة المحاكاة في الخطاب بعد تأويلها، ومع ذلك فإنّ كلتا اللغتين تصارعان عدوّاً مشتركاً هو ما نسميه (**الخطاب الشفّاف**) الذي

---

(١) يراجع الصورة البلاغية لدهمان : ١/٢٢٨ .

يفرض التصور المجرد والساذج[1] .

وما نستحصله من تحليل تودوروف هو أن نظرية معنى المعنى قد تنسجم مع رؤيتها مع اللغة الشعرية لأنّها تدل وتحيل ولكن بعد التفسير، وأمّا اللغة المجازية فخاصيتها ارتداد الدلالة للرسالة نفسها، فلا دلالة ولا إحالة، وهذا ما لم تتفتَّح عليه الذهنية القديمة آنذاك .

---

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص لصلاح فضل : ٦٢ .

٢ـ نظرية الانزياح البلاغي

تعريف مفهوم الانزياح :

هو سير الكلام في غير الاتجاه الطبيعي للغة لتشكيل صورة أدبية غير نمطية يُستثار من خلالها إحساس المتلقّي، وبتعبير آخر : هو اختلال في المكون الدلالي من مكونات البنية العميقة. حسب تعبير تشومسكي ـ .

توضيح التعريف :

إذا أنعمنا النظر في قوله تعالى : **(والصبح إذا تنفس)**[١] وجدنا أنّ الكلام لم يسلك الجادة الطبيعية للغة، وذلك بسبب نسبة التنفس للصبح على مستوى التركيب الكلامي، بينما لا وجود لهذه العلاقة وراء ذلك، وما ذاك إلا لأنّ المتكلّم قام بعملية تلفيقية بين جدولين سياقيين هما :

١)

الصبح	يطلع

٢)

الإنسان	يتنفس

(١) التكوير : ١٨ .

فأخذ من كل جدول عنصراً وركّب الجملة الجديدة (الصبح يتنفس) وهذه في الواقع حالةً اختلال في سير الكلام وانحرافٌ في اتجاهه عن الظاهرة المألوفة داخل جهاز اللُغة، ولا يقوم المتكلّم بهذه الخلخلة الدلالية إلاّ لإنشاء بنية أدبية يستثير من خلالها إحساس المتلقّي وعاطفته عبر الخروج على الأنماط الصياغية المستعملة والمألوفة، وهذا ما نسمّيه **(الانزياح البلاغي)** .

مراحل النموذج الانزياحي :

يمر النموذج الانزياحي البلاغي بخمس مراحل أساسية وعميقة لا يمكن أن يخلو منها نموذجٌ، ولذلك تمثل حضوراً ركنياً يمكننا أن نلمسه في جميع البنى البيانية :

١ـ القانون اللغوي .
٢ـ خرق القانون اللغوي .
٣ـ عملية تأويلية.
٤ـ صورة إبداعية .
٥ـ إعادة إنتاج الواقع .

الاولى : القانون اللغوي :

ويقصد به مجموعة الأنظمة الدلالية (المعجمية) والنحوية والصرفية التي تمثّل حالة ثبات في الجهاز الكلي اللغوي، وقد تكفلت الكتب النحوية والصرفية برصد القوانين التي تحكم بنيتيهما، كما أنّ المعاجم اللغوية قامت بمهمة استقراء الجانب الدلالي في اللغة .

والذي نضيفه في الجانب الدلالي المعجمي في (بنية النص) هو أنّه يمثّل قانوناً يقوم على أساس علاقات منتظمة ومتسقة مع بعضها، أو

فقل : علاقات منطقية تربط بين الأجزاء الدلالية في النص، كعلاقة الفاعلية بين الأكل والآكل، وعلاقة المفعولية بين الأكل والمأكول، وعلاقة السببية بين النار والحرارة، وعلاقة الاقتران بين الليل والنهار، وعلاقة التضاد بين الحرارة والبرودة، وعلاقة الكل والجزء بين الشجرة وجذعها، وعلاقة الجنس بين زيد والإنسان، وعلاقة الزمان بين الإنسان والزمان الذي يحويه، وعلاقة المكان بينه وبين المكان الذي يملؤه[1] . . وغيرها من العلاقات المنطقية التي تحكم الجهاز الدلالي اللغوي في البنية النصيَّة .

ولا يخرج الكلام عن هذه العلاقات المنطقية إلا ويكون خطأ فلو قال أحدٌ : (الماء حار وباردٌ) أو قال : (سأذهب أمس) أو قال : (جذع الشجرة أكبر من الشجرة نفسها) لقيل أنّه خطأ، وما ذاك إلاّ لعدم الاتساق بين القوانين المنطقية التي تحكم البنية الدلالية للنص أو الجملة .

وبنظرة معمّقة نقول : إنّ السر الذي يفسّر عليه الخطأ الكلامي من الجهة الدلالية هو أنّ الكلمة التي تدلّ على معناها هي ـ في الوقت نفسه ـ تدلّ على مجموعة من المفاهيم مستبطنة داخلها نسميها (المكونات الداخلية للكلمة) فلِكي نتعرف على معنى كلمة (صبي) معرفة متكاملة لا بدّ أن نشرّحها من الداخل لنرى أنّ المكوّنات الداخلية لها هي : (+ ذكر + بشر - بالغ) بينما المكونات الداخلية لكلمة رجل (+ذكر+بشر-بالغ) ولمزيد توضيح انظر إلى الشكل التالي[2] :

---

(١) نظام الربط والارتباط لمصطفى حميدة : ٧٥ .

(٢) علم الدلالة لاحمد مختار : ١٢٥ .

	ذكر	بشري	بالغ
رجل	+	+	+
امرأة	−	+	+
طفل	+	+	−
كلب	+	−	+ أو −
كلبة	−	−	+ أو −
جرو	+ أو −	−	−

وعليه يتحدد الخطأ الكلامي في التركيب باصطدام هذه المكونات الداخلية وعدم اتساقها .

الثانية : خرق القانون اللغوي :

وهو القيام بعملية إهدار العلاقات المنطقية بين الأشياء، وذلك عبر طرح الكلمات المتصادمة في مكوناتها الداخلية، فإذا أخذنا مثالاً هو : (رأيت البحر يتكلّم) نرى أنّ من المكونات الداخلية لكلمتي (البحر) و(يتكلم) ما يلي :

البحر = + ذات − عاقل

الكلام = + حدث + يصدر من عاقل

ولا يخفى التصادم الصريح بين (− عاقل) و(+ يصدر من عاقل) إذا جمعتا في بنية دلالية واحدة، ولو أخذنا مثالاً آخر هو (سأذهب أمس) سنرى من المكونات الداخلية للكلمتين ما يلي :

سأذهب = + مستقبل .

أمس = − مستقبل .

وهذا تصادم صريح ـ أيضاً ـ عندما نجمع الكلمتين في بنية دلالية

واحدة، فكل كلمتين جمعتا في علاقة تركيبية لغوية وكانت المكونات الداخلية لهما متصادمتين يكون الكلام خطأ، بل غير معقول منطقياً.

إلا أنّنا نرى الفرق بين المثالين السابقين حيث يحتفظ المثال الأوّل بصحته بين المتكلمين، وأمّا الثاني فليس كذلك إذ هو كلام غير معقول تنفيذياً وهذا ما يظهر في المرحلة الثالثة:

الثالثة : العملية التأويلية :

بما أنّ التصادم بين المكونات الداخلية في البنية الواحدة الذي أسميناه **(خرق القانون اللغوي)** يخرجها عن حدّ المعقولية، فلا بدّ من عملية تأويلية تقوم بدور إنقاذ المعنى ليقف داخل حدود المعقول، وذلك بالتصرف في المكونات الداخلية لإحدى الكلمات وتغييرها بما ينسجم مع الأجزاء الدلالية المجاورة لها لتتسق العلاقة المنطقية من جديد.

ففي المثال السابق (رأيت البحر يتكلّم) إذا عرفنا أن قصد المتكلم من (البحر) هو (الشخص العالم) كان ذلك مؤشّراً للتصرف في مكوناتها بما ينسجم به السياق الكلامي كالتالي:

البحر = + سائل - عاقل (المعنى المعجمي)

البحر = - سائل + عاقل (المعنى الانزياحي)

وهذه العملية التغييرية تقوم بدور تغيير معنى الجملة من أساس، والعملية التأويلية هي من إفرازات ما يسمّى (بالقرينة) و تكون وظيفتها صيانة المعنى من الانزلاق إلى حدود غير المعقول.

ولذلك يكون الكلام غير القابل للتأويل خطأ، بينما القابل له يحتفظ بصحّته بين المتكلمين، وهو السرّ في صحة قولنا: (رأيت البحر يتكلّم) وخطأ قولنا: (سأذهب أمس).

الرابعة : خلق صورة إبداعية

إن مصطلح الصورة حديثٌ نسبياً، ومتعدد المفاهيم، تختلف تعريفاته باختلاف الاتجاهات والمدارس النقدية، إلاّ أنّنا نقصد به كل خَلْقٍ جديدٍ لعلاقات جديدة في طريقة جديدة من التعبير[1].

وبهذا التعريف للصورة قد خصصناها بالكلام الأدبي، دون الكلام المألوف الذي لا يحتوي على علاقات جديدة ولا طرق جديدة من التعبير، فلنأخذ مثالاً للصورة الإبداعية من (**أنشودة المطر**) لبدر شاكر السيّاب[2] :

عيناك غابتا نخيل ساعة السَحَرْ
أو شرفتان راح يَنأى عنهما القمرْ
عيناك حين تبسمان تورق الكرومْ
وترقص الأضواءُ كالأقمار في نَهَرْ
يرجّه المجداف وهناً ساعة السَحَرْ
كأنما تنبض في غوريهما النجومْ

***

وتغرقان في ضبابٍ من أسىً شفيفْ
كالبحر سرّح اليدين فوقه المساءْ
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريفْ
والموتُ والميلادُ والظلامُ والضياءْ
فتستفيق ملء روحي رعشة البكاءْ

---

(١) الصورة البلاغية لدهمان : ١/٢٩٠ .

(٢) قصائد السياب (مختارات ادونيس) : ٨٨ .

ونشوة وحشيةٌ تعانقُ السماءْ
كنشوة الطفلِ إذا خاف من القَمَرْ

إن هذا النصَ الشعري قد تضمّن كثافة تعبيرية تمثّلت في العلاقات اللغوية الجديدة التي تساهم في خلق معانٍ جديدة، فانظر إلى قوله (عيناك غابتا نخيل) و(عيناك حين تبسمان) و(ترقص الأضواء) و(تغرقان في ضباب) و(أسىً شفيف) و(ارتعاشة الخريف) و(نشوةٌ وحشية) و(تعانق السماء) وغيرها من هذه العلاقات اللغوية الجديدة التي قدمت لنا صوراً إبداعية غير مألوفة.

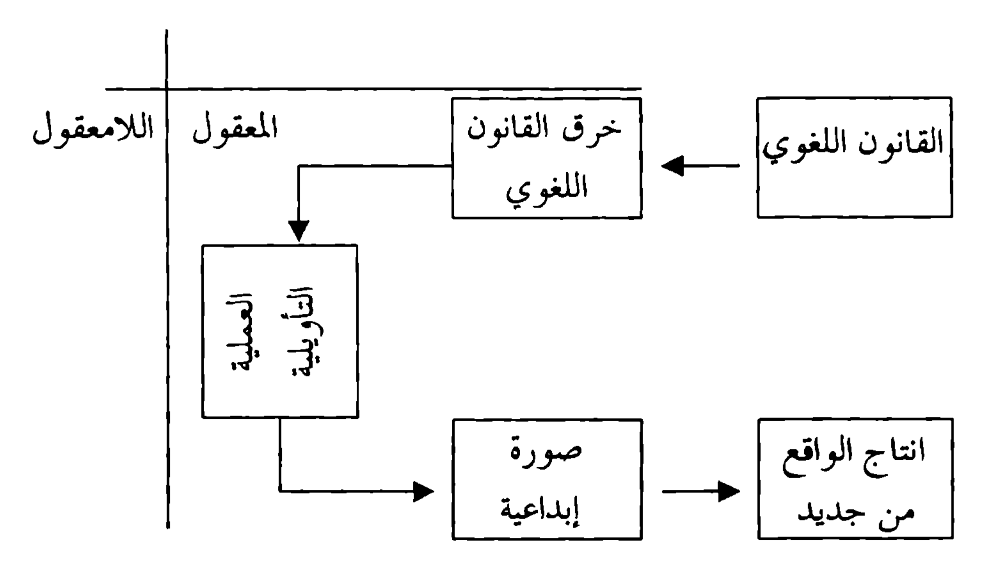
الخامسة : إنتاج الواقع من جديد :

ونقصد بذلك أنّ الصورة الفنية الإبداعية تقوم بدور تجديد الواقع ومقاومة آليَّة التلقّي للخارج، واستعادة طزاجة الوجود، يقول شلوفسكي :

(إنّ الناس الذين يعيشون على الشواطئ سرعان ما يتعودون على هدير الأمواج، حتى أنّهم لا يحسّون بها ولا يسمعونها عادة، ولنفس السبب فإنّنا لا نكاد نسمع كلماتنا نفسها . . وننظر إلى ما نألفه فلا نراه . . ومن هنا يضعف إحساسنا بالعالم إذ يكفينا أن نتعرف عليه، ومهمة الفنان محاربة هذا الروتين الآلي بنزع الأشياء من إطارها المألوف وتجميع العناصر المختلفة على غير انتظار، ولذلك فإن الشاعر يعمد إلى كسر القوالب «الاكليشيهات» اللغوية ليجبرنا على تجديد تلقّينا للأشياء من خلال التحوّل المجازي « الظاهرة الانزياحية» وهذه هي عملية التشويه الخلاّقة التي تعيد لنا حدّة التصوّر بعد أن تثلّمها العادة،

ونكتشف كثافة العالم المحيط بنا بعد أن يفرغه الروتين . .)[1].

وبعد أن انتهينا من بيان المراحل الخمس التي يمر بها النموذج الانزياحي نختصرها في الشكل التجريدي التالي :



وإذا اكتملت أعضاء هذا الشكل في بنية كلامية كان له الشرعية أن نطلق عليه (**الخطاب الأدبي**) في قبال (**الخطاب المألوف**) .

وقد حظيت هذه الثنائية من الدراسات الألسنية والاسلوبية قسطاً وافراً، ممّا أدّى إلى بروز طفرة اصطلاحية تكشف لنا مدى تواتر الدراسة على فكرة الموازنة بين الواقع اللغوي (الأصل)، وعملية الخروج عنه

(١) نظرية البنائية لصلاح فضل : ٨٢ .

لواقع (طارئ)، وإليك هذا الكشف الذي يرصد الحركة الاصطلاحية على كلا المستويين[1] :

الصياغة الاصلية	الصياغة العرضية
الاستعمال الدارج	الانزياح
الاستعمال المألوف	التجاوز
التعبير البسيط	الانحراف
التعبير الشائع	الاختلال
الكلام الفردي	الإطاحة
الوضع الحيادي	المخالفة
درجة الصفر	الشناعة
النمط العام	الانتهاك
السنن اللغوية	خرق السنن
الاستعمال السائر	اللحن
الاستعمال العاري	العصيان
الخطاب الساذج	التحريف
الاستعمال المتوسط	
العبارة البريئة	
النمط	
الاستعمال النمط	

(١) الاسلوبية والاسلوب لعبد السلام المسدّي : ٩٧ .

مستويات الانزياح

الاستخدام الانزياحي يعبّر عن مقدرة المبدع على الخوض في الانتهاكات اللغوية، فليس كل متكلّم قادراً على تصعيد كلامه عن درجة الصفر، وليس كل من قدر على ذلك أمكنه الوصول إلى النقاط البعيدة على سلّم التجاوز، لذلك فإن مستويات الانزياح تتعدد بتعدد المبدعين، وبما أنّ نسق الانزياح قد يتحدّد بالأدوات المعرفية والاجتماعية والزمانية لذلك نرى مساحة حركة التجاوز تختلف من زمن إلى زمن، فالأدب الجاهلي لم يكن يعتمد الإيغال في الترميز بقدر ما كان يصور التجارب التي تقترب من الذاكرة الجماعية، بينما الأدب الحديث اتخذ الرمز شفرة قصدية ليكتشف من خلالها أماكن جديدة في عالم اللغة، ويغزو بها المساحات الداخلية للحقائق والماهيات، فكلّما تعدّدت التجارب الزمانية والشخصية تعددت مستويات الانزياح نتيجة للتراكم الرؤيوي، وسنميز هنا بين أربعة أنحاء من مستويات الانزياح :

المستوى الأوّل : وهو القريب من درجة الصفر، حيث لا ترتفع الألفاظ عن الأرضية المعجمية، بل تشف عن معانيها من دون أي جدل ذهني أو تعمّل، فلا دلالة عائمة أو خدشاً في جسد اللغة، ويدخل في هذا القسم كمّ هائل من الموروث الشعري القديم بل وحتى موروث العصور

القريبة، ومن ذلك قول السموئل:

تعيّرنـــــا أنَّــــا قليـــــلٌ عديدنـــــا
فقلـــــت لهـــا إنَّ الكـــــرامَ قليـــــلُ
ومــــا ضرَّنـــا أنَّــــا قليـــلٌ وجارُنـــا
عزيــــزٌ وجــــارُ الأكــــثرين ذليـــــلُ

وقول أحمد شوقي:

تركتمـــو أنطونيـــوسَ وحـــده يلقـــى العـــدا
مـن أجلكـم سِـل الحسـامَ وإلى المرّ مشـى
أبعـد أن حـلّ علـى النيـل وواديـه القضـا
ولم يجـد مـن شِـيْبِه ولا شـبابه فـدى
أتيـتَ تدعونـي كمـا تدعـو العواجـزُ السـما
الـرأي ليـس نافعـاً إذا أوانـه انقضـى

المستوى الثاني: وهو المستوى الذي يهدر العلاقة بين المفردة والمعجم إلا أنّه سرعان ما نصل إلى الدلالة من دون عناء، فلا تطول جدلية التلقّي للوصول إلى أُفق النص، وهذا المستوى يدخل فيه أكثر الشعر العربي القديم، وكثيرٌ من الشعر الحديث، ومن ذلك قول المهلهل راثياً أخاه كليباً:

أهـــاج قـــذاءَ عيـــني الأذّكـــارُ
هـــدوءً فـــالدموع لهـــا نثـــارُ
وصـــارَ الليـــلُ مشـــتملاً عليـــها
كـــأنّ الليـــل ليـــسَ لـــه نـــهارُ
وأبكـــي والنجـــوم مُطَلّعـــاتٌ
كـــأنْ لم تحوِهـــا عنّـــي البحـــارُ

كـــأنّي إذ نعـــى النـــاعي كُلَيْبـــاً
تطـــاير بـــين جنـــبيّ الشـــرارُ
ســـألت الحـــيّ أيـــن دفنتمـــوهُ
فقـــالوا لي : بـــأقصى الحـــيّ دارُ
دعوتـــكَ يـــا كليـــبُ فلـــم تجبـــني
وكيـــف يجيبـــني البلـــدُ القِفـــارُ
اَبـــتْ عينـــايَ بعـــدك أن تكفّـــا
كـــأنَّ غضـــا القتَـــادِ لهـــا شِـــفَارُ
ولســـت بخـــالع درعـــي وســـيفي
إلى أن يخلـــع الليـــلَ النـــهارُ

ومن ذلك أيضاً قول السيد مصطفى جمال الدين :

جـــدِّدي النـــار في دمـــي علِّميـــني
كيـــف أفنـــى علـــى لظاهـــا وأُفـــني
ابنـــتي أنـــتِ؟! لا . . حنـــاجرُ أوتـــا
ريَ غصَّـــت بمـــا تريديـــن منّـــي
لا تثـــوري هيـــا احرقيـــني وصوغـــي
مـــن رمـــادي أبـــاً كشـــكلي كلونـــي
غـــير أنّ البنـــت الـــتي كتبـــت لي
(إنّـــها بعـــد يأســـها وجدتـــني)
ســـوف تلقـــى بـــهيكلي كـــلَّ شـــيءٍ
ممتـــع غـــيرَ أنَّـــها لم تجدنـــي

وكذلك قول السيّاب :

عيناك غابتا نخيلٍ ساعة السَحَرْ

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمرْ
عيناك حين تبسمان تورق الكرومْ
وترقص الأضواءُ كالأقمار في نَهَرْ

المستوى الثالث : وهو المستوى الذي يعتمد على إيحاء اللغة وظلال المفردة من جهة، ويستهدف خلق الحالة والإثارة من جهة أُخرى، ونعني بالحالة كينونة الحدث، ولذا تفترق الحالة عن المعنى، فإذا كان المعنى يعبّر عن صورة مجردة للحدث فالحالة هي الحدث نفسه، لذلك يقال : إنّ الشعر الحديث يحاول الاقتراب من الماهيات، بينما الشعر القديم يحاول وصف الماهيات من بعد، بحيث تعد التجربة الشعرية القديمة ناجحة في إيصاليتها وتعبيريتها عن صورة ما يثير، بينما نجاح التجربة الشعرية الحديثة في إثارتها، وهذا المستوى الانزياحي يحتاج في آلية تلقيه إلى تأمل وعمق وثقافة تؤهل صاحبها لامتلاك مفاتيح الشفرة، ومن هذا المستوى الانزياحي نص بعنوان (صدأ السيوف في الغمد المألوف) لقاسم حداد :

تجاسرتُ
ألغيتُ كل مواعيد قتلي
ولذتُ بصدر الطفولهْ
دخلتُ كتاب النبيين قسراً
ومن بابه المستباح
وكان الصباح غبياً ، ونحن سيوف القبيلهْ
صرختُ افتحوا
حاورتني عيون الضغينهْ
ومرّت علينا الحوافر ، ليلاً
تجاسرتُ ، لم أترك السيف يمضي

تيممت بالجرح
كانت مياه المدينة سُمّاً وقاراً
فتحت كتاب الصعاليك عند المساء
كتبت حروفي الشريدهْ
وعند انحسار النعاس عن المقلتين
قرأت مواعيد قتلي بصدر الجريدهْ

المستوى الرابع : وهو المستوى الانزياحي الذي يقف على حافة الفردية، ويطل على اللامعقول والرؤية المنغلقة، حيث نقضي مع النص فترة طويلة وكل شيء مفكك ومشوّش، الكلام مترام في أيما اتجاه، لا نلمس منه كوىً تفضي لجزيرة مضيئة، أو نستل منه خيطاً يربط بين عضوين من أعضائه، ربما نصل وربما لا نصل، لأنّه النص الذي يتأبّى عن القراءة إلى فترةٍ عميقة، كثيراً ما نيأس وقليلاً ما تظهر منه بارقة أمل. . حينها يتكوّن ويتواجد ويتحايى، فيكون نصاً مترابطاً متآزراً يوصلنا إلى منطقةٍ لم نكتشفها من قبل، ومن هذا المستوى نص لمحمد بنيس :

إن كانتْ فأسُكِ آنيةً من تكوين الجالوق
أو الفخارِ
فرسّخ سنبلةً لا تضبِطُها مختبرات الاثمِ
دمٌ يتخثّر في صحراء الشهوة
موالٌ يأسر عينيكَ
فراغٌ منتصرٌ لا تفهمُهُ
ولْتشتعل الصرّخَات بجوفِ
نحاسِ أوَانيكَ المعروضةِ

في أشكال شعاعٍ
منهرق
بتفتته يسبيكَ وها هو يهديك النَفَس الأصفى .

جدل الانزياح والقراءة

تبدأ عملية تواجد النص وتكونه من أول لحظات العناق بين السواد والبياض ولكن متى ينتهي تواجده؟ وفي أي لحظة نعلن اكتمال أعضائه؟.. هل يكون ذلك بإلقاء القلم أو بقرار الكاتب أو يكون بوصول النص للقارئ أو عندما ينهي القارئ من قراءته؟!.. تصارعت الإجابات عن هذه الأسئلة من قِبَل المدارس الأدبية، ولعل أحدث ما يُقال: إنّ النص عند اكتمال أعضائه يموت حينها، فالنص الحي هو الذي يتواجد يوماً بعد يوم.. من أوّل لحظات العناق مع الورقة إلى آخر قارئ يكمل بناء ما لم يبنَ.

ليست القراءة محاولة فك مغاليق النص فحسب وليست هي محاولة استيعابه وإنما هي محاولة إنتاج النص من جديد.. القراءة إعطاء للنص وإضافة وليست أخذاً منه وإنقاصاً، والقارئ مبدع للنص في الطرف الآخر المقابل كاتب، ومن هنا كثيراً ما تتحدد العملية الانزياحية وفق القراءة، فمتى ما فشلت القراءة سنرى الانزياح فاشلاً، ومتى نجحت نراه ناجحاً، وهنا يمكن التمييز بين نوعين من القرّاء:

ـ **قارئ مُجاوز للنص**: وهو الذي يلعب خارج حدود النص، ولا تكون حركته مقننة بالكتابة.. وهو الذي يقابل النص بنزواته وأهوائه،

فقد يقرأه بالإجهاز عليه أو بالقفز على بعض مناطقه، ولا شك أنّ هذا القارئ سلبي لأنّه يعبث بالنص ويثلمه.

ـ **قارئ مُحايِث للنـــص** : وهو الذي يحسن اللعب بأدوات النص ويستطيع السيطرة على تفاوت ألوانه وعلى تعدّد مناطق الإصغاء إليه، وهذا القارئ يكتشف حدود النص التي لا يتمكن من القفز عليها، وهذا القارئ إيجابي لأنّه ينعش النص ويشد من مكوناته.

وليست كل قراءة للنص لا تخرج عن حريمه هي قراءة مثالية، بل هناك مستويات للقراءة من حيث اقترابها للانزياح أو انفعالها به أو ابتعادها عنه، ويمكن تحديد مستويات القراءة في أربعة أنماط :

١ ـ **القــراءة السُـكُونية** : وهي القراءة الاستنساخية التي لا تتأثر بالأشكال الانزياحية وانّما تمر عليها بكسل وتثاقل.. وهي دائماً تعيش على المستوى القشري الذي لا يمكن معه تمييز طعم نص عن نص آخر.

٢ ـ **القراءة الانفعالية** : وهي القراءة التي تستجيب ًلجمالية الْانزياح وأدبيته وتتأثر لأنّها تصافح النص بوعي والتفات وتتصاعد وتنحدر معه، وهذه القراءة هي قراءة المتذوقين الذي يشكلون الجمهور الأدبي الكبير.

٣ ـ **القراءة الحوارية** : وهي مناغمة النص والمكابدة في الحوار مع شخوصه، فهي تتأثر وتتخذ موقفاً، فقد ترضى وتتفق مع النص، وقد تغضب وتختلف معه، وقد تتصالح معه في وسطية مرضية، فالقراءة الحوارية لا تقف عند الانفعال بل تحاول وتجادل إلى النهاية، وهي قراءة الطبقة المتأدبّة والمثقفة التي لا ترضى بكل ما يُكتب أو يُقال.

٤ ـ **القــراءة الإنتاجيـــة** : وهي قراءة التفحّص والاكتشاف ثم التفكيك والتركيب، وهي قراءة المتخصص الذي يدخل بالأدوات المعرفية والنقدية ليقيس تجربة النص بالتجارب الأدبية الاخرى، وهذه القراءة ترى

النص في سلّم النصوص التي سبقته، وتستحضر الأدوات المعرفية والنقدية لسدّ كل ثغرة ومعالجة كل شرخ.. وهي القراءة التي ينتظرها النص ليكتشف نفسه أهو فقير أم غنيّ؟.. مكتمل الأعضاء أم مشوّه؟ وصاحب هذه القراءة هو القارئ المثالي والمبدع الآخر.

البُنَى المجازية

عرفنا فيما سبق أنّ بنية المجاز تخضع فنياً لظاهرة الانزياح البلاغي، وقبل أن نطبّق النظرية على الأنماط البيانية لا بدّ من تقسيم البنى المجازية، إنطلاقاً من محورية المجاز ـ بما له من مفهوم عام ـ للدراسة البيانية، وسيكون التقسيم للبنى المجازية ـ بدءاً ـ إلى قسمين رئيّسين :

١ ــ مجاز المشابهة .

٢ ــ مجاز المقارنة .

١ــ مجاز المشابهة :

ونعني به الحركة اللغوية الانزياحية بين عنصرين بينهما جهة شبه، ولا بدّ لهذه الحركة من عنصرين: أحدهما يمثّل المعنى الأصلي والمقصود للمتكلم، وثانيهما المعنى الإحالي الذي اجتلب لإرساء الأدبية في الكلام، والذي يقوم بدور الإشارة والإحالة للمعنى الأصلي، فإذا قلت : (علي أسدٌ) كانت كلمة (علي) تعبيراً عن المعنى الأصلي الذي نعبّر عنه بلاغياً (**بالمشبه**) أو (**المعنى الحقيقي**)، وكلمة (أسد) تعبيراً عن المعنى الإحالي الذي يقوم بعملية الإشارة للمعنى الأصلي بصورة جديدة، وقد نعبّر عنه بلاغياً (**بالمشبّه به**) أو (**المعنى المجــازي**)، وغير خفي أنّ حركة المشابهة تتفاوت من مثالٍ لآخر بعداً وقرباً، ومن هنا نقسّم المشابهة

إلى ثلاثة أقسام بملاحظة الاقتراب في الشباهة بين المعنى الأصلي والمعنى الإحالي :

ــ **التشبيه** : وهو النمط التعبيري القائم على استحضار عنصرين متشابهين في البنية السطحية (أي المعنى الأصلي والمعنى الإحالي) مع الاحتفاظ بالاثنينية والاعتراف بها على المستوى السطحي والمستوى العميق كقولنا : (العلم كالنور) .

ــ **التجنيس** : وهو النمط التعبيري الفني كالسابق إلا أنّ الاثنينية فيها غير صريحة على المستوى السطحي والعميق وإن كان الشعور الداخلي يعترف بها نتيجة للتصريح بالعنصرين المتشابهين على المستوى السطحي كقولنا : (العلم نور) .

ــ **الاستعارة** : وهي النمط التعبيري الفني الذي يتكئ على استحضار العنصر الإحالي المعبّر عنه (بالمشبه به) وتغييب العنصر الأصلي، بغرض توحيد الصورة بين العنصرين ومحو المساحة الفاصلة بينهما كقولنا : (ينشر العالم نوره) .

٢ ــ مجاز المقارنة :

ونعني به تلك الحركة الإبداعية التي تتحدّد من خلال عنصرين؛ أحدهما عنصر حضور والآخر عنصر غياب، ويكون عنصر الحضور محمّلاً بشفافية عن عنصر الغياب، وبالتأكيد ليس بينهما أية جهة شبه، وانما الذي يجمعهما هو المقارنة عند الذهن، فإذا قلنا : (علي طاهر الثياب) كان عنصر (طهارة الثياب) وهو عنصر الحضور يشف عن طهارة المعدن ونقاء النفس وهو عنصر الغياب، ومن هنا نسمّي كل عملية انزياحية تقوم على جدل بين هذين العنصرين بمجاز (المقارنة) لأنّ المبرر الفني لاستحضار عنصر الحضور في البنية السطحية هو مقارنته ذهنياً

بعنصر الغياب .

ومجاز المقارنة لا يجمد على طريقة فنية واحدة، بل يتخذ أبعاداً مختلفة، ولذلك نقسّمه إلى ثلاثة أقسام بملاحظة طبيعة المقارنة بين عنصري الحضور والغياب :

ـ **المجاز المرسل** : وهو النمط الإبداعي الذي يكون فيه عنصر الغياب هو المقصود للمتكلّم، واستجلب عنصر الحضور لإبراز سمة فنية تتحدد من خلال المثال نفسه كقولك : (عين القوم) أي الجاسوس، وقد استحضرت مفردة (العين) لإبراز أن قوام هذه المهنة بجارحة العين إلى مستوى تغييب تمام الجوارح الاخرى .

ـ **المجاز العقلي** : وهو النمط الإبداعي الذي يقوم فيه عنصر الغياب بتصحيح الإسناد بين شيئين غير منسجمين لغوياً لاكتشاف مناطق لغوية جديدة، كقولنا : (سار الطريق) فإن السير لا يمكن أن يقع من الطريق منطقياً، ولكن عنصر الغياب المتمثل في (الأشخاص السائرين) يشكل الأساس الذي يحدد انسجام الإسناد ويمنع التعبير من التفكك .

ـ **الكناية** : وهي النمط الإبداعي الذي يقوم فيه عنصر الحضور بتحريك الذهن عبر سلسلة من الملازمات العقلية للتوصّل إلى المقصود (عنصر الغياب) بطريقة فنية، فقولنا : (علي طاهر الثياب) يثير عنصرُ الحضور فيها وهو (طهارة الثياب) سلسلة من الملازمات العقلية تتمثل فيما يلي :

طهارة الثياب ←—— اعتناء بالطهارة ←—— طهارة الباطن أولى من الظاهر ←—— طهارة الباطن

الأوّل : مجاز المشابهة

١ ـ بنية التشبيه

التعريف :

التشبيه : هو بيان أنّ شيئاً شارك غيره في صفة أو أكثر بواسطة أداة لغوية كالكاف أو مثل، كقوله تعالى : **(وله الجَوَار المُنْشَآت في البحر كالأعلام)**[1].

توضيح التعريف :

التشبيه اللغوي بما هو عمليةٍ إبداعية تتطلب طرفين متشابهين، ويعني ذلك الوقوف بين جهتين الأولى : الاشتراك بين طرفي التشبيه في صفة أو أكثر لأنّ المغايرة من كل الجهات لا يمكنها أن تقبل الإجراء التشبيهي، والثانية : التغاير بينهما في صفة أو أكثر لأنّ المشتركين في تمام الصفات شيء واحدٌ، ولا يعقل تشبيه الشيء بنفسه، ولذلك جاء في التعريف (أنّ شيئاً شارك غيره في صفة أو أكثر) فلا مشاركة في

(١) الرحمن : ٢٤ .

جميع الصفات ولا مغايرة مثل ذلك، ثم يبين لنا التعريف أنّ الصياغة التشبيهية لا بدّ أن تتضمن أداةً تكون وظيفتها التقريب بين الطرفين .

المكونات البنائية للتشبيه :

١ ـ **المشبه** : وهو الطرف الذي يُراد بيان الصفة المشتركة فيه .

٢ ـ **المشبّه به** : وهو الطرف الذي يعلم امتلاكه لتلك الصفة ويُراد إعطاؤها للمشبّه .

٣ ـ **وجه الشبه** : وهو الصفة المشتركة بين الطرفين .

٤ ـ **أداة التشبيه** : وهي الأداة اللغوية التي تؤدي دور المقابلة التشبيهية كالكاف .

وهناك عنصر أساسي يتدخل في الإجراء التشبيهي وهو (الهدف) الذي يصون الكلام من العبث واللغو، وهدف الصياغة التشبيهية يكون بيان صفة المشبّه، وعلى هذا الأساس تكون الصورة التجريدية لبنية التشبيه كالتالي :

(أ) مثل (ب) في (جـ) بهدف (د)

إذا كانت (أ) تشير إلى المشبه، و(ب) إلى المشبه به، و(مثل) إلى أداة الشبه، و(جـ) إلى وجه الشبه، و(د) إلى الغرض المستهدف من البنية التشبيهية .

الهدف من التشبيه :

يخطئ كثير من الناس عندما يعتبرون التشبيه ليس إجراءً أدبياً وانّما هو نفعي في الدرجة الاولى، لما يرى عند المتكلّمين به من استخدامات يومية لا ترتقي إلى طبقة الأدبية .

والصحيح في الأمر أن التشبيه يتناغم مع هدفين متباينين : أحدهما نفعي والآخر أدبي، أمّا الغرض والهدف النفعي فهو (الوصول إلى صفة

المشبه)، وهـذا الهدف هو الذي يحكم أكثر الإجراءات التشبيهية اليومية، وغالباً ما يدخل في سياق التوصيف والتعريف لخصوصيات الشخوص، وهنا يكون التشبيه من الأدوات المعرفية التي تعطي للمجهول حدوداً ومميزات، خصوصاً إذا كان المشبه من الامور الغيبية أو النسبية، والمثال عليه قوله تعالى : **(فاذكروا اللّه كـذكركم آباءكم أو اشدّ ذكرا)**[1] فإن كثرة الذكر وشدته من الامور النسبية التي تستدعي التشبيه عند استحضار حدودها .

وأمّا الغرض الأدبي فيمكن فيما إذا كان الشيء معروفاً ومحدداً، واستهدف من التشبيه (إعطاء المشبه صفة المشبه به)، وتحوير المشبه إلى وجود آخر ممتزج بصفات المشبه به، وهذا ما عبّرنا عنه في نظرية الانزياح بإعادة إنتاج الواقع، حيث ينظر الأديب للمشبه بالعين الفنية وليس بالعين اليومية الساذجة، والمثال عليه قولـه تعالى : **(وله الجوار المنشآت في البحر كالأعلام)**[2] فالجواري ـ وهي السفن ـ ممّا لا تحتاج إلى تحديد أو توصيف، وانّما كان التشبيه عملية فنية استهدفت مزج السفينة بضخامة الجبل التي تعتبر ضخامة غير نمطية للسفينة، وذلك لتأسيس مفارقة صريحة ؛ لبيان عظمة الصانع، إذ أنّ الحجر الصغير يعوم في الماء ولا يطفو، فكيف الأمر مع الجبل الضخم ؟ ! ولكن السفينة رغم ضخامتها تطفو على الماء، وبالموازنة بين الجبل والسفينة على ميزان الضخامة تبرز المفارقة الوجودية، فتبرز العظمة الإلهية .

وهناك من الأمثلة ما يتداخل فيها الهدفان، وفي الغالب تكون هذه

---

(١) البقرة : ٢٠٠ .

(٢) الرحمن : ٢٤ .

الأمثلة من المغيبات التي تحتاج إلى تقريب ذهني من جهة، وتحتاج إلى الانفعال معها بمستوى أكثر من حدودها المفهومية واللغوية، والمثال عليه قوله تعالى : **(وما أمرنا إلا واحدة كلمح بالبصر)**[1]، فهنا استهدف التشبيه أمرين :

الأول : تأسيس انطباع واقعي للقدرة الإلهية .

الثاني : تأسيس جو انفعالي لدى المتلقي في إحساسه بسرعة حكم الله وأمره .

الانزياح البلاغي وبنية التشبيه :

ذكرنا سابقاً أن فكرة الانزياح البلاغي يمكنها أن تكون الآلية العلمية لتفسير جمالية الشكل البياني، وعلى ضوءها سنفسّر الإبداعية التي تتحرّك في بنية التشبيه :

ـ **القانون اللغوي** : ويتمثل هنا في الجانب الدلالي المعجمي لعناصر البنية التشبيهية، حيث يختص كل طرف من طرفي التشبيه بمكوناته الداخلية، فحين نقول : (السفن كالجبال) ستؤصل لنا هذه البنية طرفين بمكوناتهما الداخلية كالتالي :

السفينة = + خشبي − حجري + منتقل − ساكن + ضخم

الجبل = − خشبي + حجري − منتقل + ساكن + ضخم

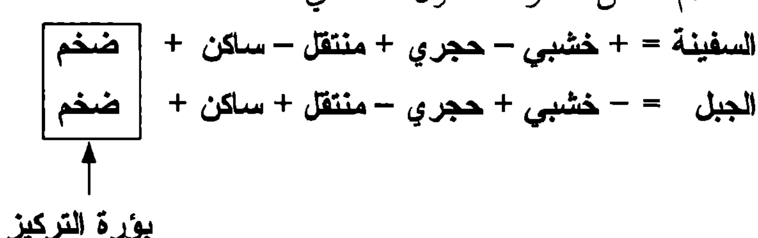
ـ **خرق القانون اللغوي** : ويكون ذلك بإدخال أداة التشبيه في الوسط، لأنّ الصياغة التشبيهية حينئذٍ تعني الاتحاد والمماثلة في المكونات

---

(١) القمر : ٥٠ .

الداخلية لدى الطرفين، الأمر الذي يسبب خلخلة الكلام، وسقوطه في هوة الخطأ .

ـ **العملية التأويلية :** وهي تتمثل باستحضار وجه الشبه على المستوى السطحي أو العميق، حيث تنزاح بؤرة التركيز عن جميع المكونات إلى مكون أو أكثر بحسب الصفات المشتركة بين الطرفين، وبذلك يقف الكلام داخل حدود المعقول، كالتالي :



ـ **خلق صورة إبداعية وإعادة إنتاج الواقع :** حيث يعطى المشبه طبيعة غير نمطية، فلو قلنا : (السفن ضخمة) لارتسمت في أذهاننا المألوف من الضخامة والتي تتناسب مع السفينة، وأما لو قلنا : (السفن كالجبال) فإن الشأن يختلف حيث ترتسم في أذهاننا ما لم نألفه من الضخامة للسفن، ولذلك جعلنا الهدف الجمالي لبنية التشبيه هو سحب صفة المشبه به على المشبه، وليس بيان صفته فحسب .

تقسيم طرفي التشبيه :

يطرح في البين عدة تقسيمات لطرفي التشبيه والمهم منها بلاغياً اثنان هما :

ـ **التقسيم الأول :** وهو بلحاظ الطبيعة الإدراكية لطرف التشبيه، ويكون على أقسام خمسة :

١ـ الحِسِّي : وهو الذي يدرك بأحد الحواس الخمس (السمع والبصر والذوق والشم واللمس) كقولنا : السفينة كالجبل .

٢ـ العقلي : وهو ما يدرك بالقوّة العاقلة كالعلم والموت والحياة، كقولنا : (العلم كالحياة للناس) .

٣ـ الخيالي : وهو الذي لا خارجية لصورته التركيبية، وإن تحقّقت أجزاؤه في الخارج، كطائر بأرجل إنسان ورأس حصان .

٤ـ الوهمي : وهو الذي لم تدرك له حقيقة، ولا خارجية لأجزائه، كرؤوس الشياطين أو أنياب الغول .

٥ـ الوجداني : وهو ما يدرك بالقوة الباطنة، وبالعلم الحضوري كاللذة والجوع والغضب .

ثم يطرح البلاغيون أن طرفي التشبيه إمّا حسيان أو عقليان أو خياليان أو وهميان أو وجدانيان أو مختلفان ممّا في جميع الأقسام الخمسة فقوله تعالى : **(أعمالهم كسَراب بقِيْعة)**[1] طرفاه حسيان هما السراب والعمل .

وقوله تعالى : **(طلعها كأنّه رؤوس الشياطين)**[2] طرفاه مختلفان : حسّي وهو الطلع ووهمي وهو رؤوس الشياطين .

وقول أمير المؤمنين (ع) : **(الصبر من الإيمان كالرأس من الجسد)** طرفان مختلفان : حسِّي وهو الرأس وعقلي وهو الصبر .

واستهدف هذا التقسيم من البلاغيين اكتشاف أنّ التشبيه يعمل في أكثر من منطقة إدراكية، ويعد القسم الذي يختلف فيه طرفا التشبيه طرحاً اكتشافياً متقدماً، حيث يوازي ما طرحه النقاد حديثاً من فكرة **(تراسل الحواسّ)** الذي يعني انفتاح الحواس على بعضها في الحالات الإدراكية،

---

(١) النور : ٣٩ .

(٢) الصافات : ٦٥ .

فيشبه المرئي بالمشموم، والمسموع بالملموس، وغير ذلك، على وِزَان قول السيد مصطفى جمال الدين:

وتنصّتتْ رئتـأي تزعـم أنـها
سمعتْ رفيف شذاكِ في النسماتِ

ومثاله قول الشاعر:

قريتي
رخوة اللمس كالليل.

والتحليل البلاغي لظاهرة تراسل الحواس أو تراسل الإدراكات ـ بالمفهوم الأوسع ـ أنّ الكاتب أو الشاعر يصل في اللحظة الإبداعية إلى حالات التجرد وهو يعني الإدراك بشيء واحد هي الروح، فتتّحد عنده المرئيات والمسموعات وغيرها.

ـ **التقسيم الثاني**: وهو بلحاظ الطبيعة الإفرادية أو التركيبية التي يكون عليها طرفا التشبيه، وهي أربعة أقسام:

١ـ مفردان: أ مثل ب، كقوله تعالى: **(إنّها ترمي بشرر كالقصر)**[1].

٢ـ مركبان: أب مثل جـ د، كقول أمير المؤمنين (ع): **(مجتني الثمرة لغير وقتها كالزارع بغير أرضه)**.

٣ـ المشبه مفرد والمشبه به مركب: أ مثل ب جـ، كقوله (ع) ـ أيضاً ـ **(والله لا أكون كالضبع تنام على طول اللَّدْم)** واللّدْم: الضرب بشيء يسمع صوته، وذلك لأنّ صائد الضبع يضرب عند باب جحرها ضرباً غير شديد فتنام فيجعل فيها الحبل ويجرها، وكذلك قوله تعالى: **(مثل**

---

(١) المرسلات: ٣٢.

نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجة كأنّها كوكبٌ دريٌّ يوقد من شجرة مباركة. . .)[1].

٤ـ المشبه مركب والمشبه به مفرد: أ ب مثل جـ كقول الشاعر:

تشرق أعراضهم وأوجههم
كأنّها في نفوسهم شيمُ

أي أن وجوههم في حال شروقها وكذلك أعراضهم تشبه الشيمة التي هي من الصفات الأصيلة الكامنة في النفوس ولا يمكن أن تفارق صاحبها، ويمثل البلاغيون له بقول أبي تمام:

يا صاحبيّ تقصّيا نظريكما
تَرَيَا وجوه الأرض كيف تُصَوَّرُ
تريا نهاراً مشمساً قد شابَهُ
زَهْرُ الربى فكأنّما هو مقمرُ

والهدف الأساس من هذه القسمة هو تنويع طرف التشبيه إلى ما يحتاج إلى وعي كلي في عمليةٍ تأسيسه إبداعاً أو تلقياً وما لا يحتاج إلى ذلك، فإن طرف التشبيه المركَّب لا يكفي أن تستوعب الجزئيات ما لم يتدخل العقل بعملية الربط واستحصال البِّنية الكلية التي توازي الطرف الآخر، ولذلك فرّق البلاغيون بين (تركب) طرف التشبيه و(تعدّده)، فإذا كان الأوّل يتطلب الوعي بالبنية الكلية للطرف، فالثاني لا يتطلب ذلك، بل يكتفى باستيعاب الجزئيات عبر تيّار السياق، ويمثلون للثاني بقول الشاعر:

---

(١) النور: ٣٥.

صـــــــدغُ الحبيـــــــبِ وحـــــــالي
كلاهمـــــــــا كالليـــــــــــالي
وثغـــــــــــرُهُ في صفـــــــــاءٍ
وأدمعـــــــــــي كـــــــــاللآلي

وجه الشبه :

يعد وجه الشبه المرحلة التأويلية في عملية الانزياح للبنية التشبيهية، ومتى خلت العملية منه انساق الكلام إلى هوة الخطأ، ولكن هذا لا يعني التصريح به دائماً على المستوى السطحي، فقد يكتفى بحضوره في باطن البنية الكلامية، وقد تتفاوت درجة ظهوره وخفاءه، وكلما كان وجه الشبه يحتاج إلى جدل ذهني في اكتشافه كان الكلام أوغل في الإبداعية، ومن هنا برزت النصوص الأدبية الحديثة في استغلالها لهذه الظاهرة بسمات إبداعية من الطراز الأوّل، يقول علي الطائي في (**إيقاع بلا طائل**) :

أوقاتٌ ليست حولي
كهواء الغرفة
أو وَجهي كلُّ صباح في المرآة[1] .

فقد جعل المركز الذي انفجر منه المعنى هو أوقاته التي ضاعت منه، وقد شبّهها بهواء الغرفة، ووجه الشبه لم يكد يظهر للمتلقّي، إلا أنّه أراد تعميق حالة الاختناق بجعل هواء الغرفة هو الآخر ليس حوله، كما أنّ وجهه ليس في المرآة، ولكن لماذا ؟ ! لأنّه تغيرت ملامحه من الهم

---

(١) مجلة الاقلام : السنة ٢٣، العدد ٣ .

الذي ظل يأكل منها ؛ حتى أنّه لم يعرف نفسه، فكأن وجهه هو الثالث ليس حوله أيضاً، فنراه وصل إلى عمق الصورة ببركة دقة وجه الشبه، وهذا مريد البرغوثي في قصيدة (**وتبقى صلة الملك**) يقول :

وليلاً كانت الأفراسُ تشرب من عيون الماءْ

وفي أعرافها من لمسة الأقمار

بَرْدُ الليل والفضة

وفي نظراتِها حزن يميل

كما يميل التين فوقَ الغصنِ

عند نضوجه الأقصى

ولا يُقطف[1] .

فهو يشبه الحزن الذي في نظرات الأفراس حين تحني رقابها لشرب الماء بانحناء التين، وهو معلّق في غصونه، وقد نضج غاية النضج، ومع ذلك لم تقطفه الأيدي التي تقدر على اقتطافه، ولا يستهدف هذا التشبيه تأسيس وجه الشبه بين الصورتين منفصلاً عن الحالة الشعورية التي تملأ النص بزخم دلالي كبير، فهذا الشاعر الفلسطيني الذي فَقَدَ وطنه، وفَقَدَ فيه غصون الزيتون فامتزجت أحاسيسه وأفكاره بذلك الوطن، فيرى وطنه في كل شيء، ويرى في كل حركة حركة وطنه وفي كل سكونٍ سكون وطنه، فرأى في انحناءة الحزن انحناءة أغصان التين وفي ارتفاعه ارتفاعها .

وانظر إلى التصاعد في الحنين إلى الوطن حين قال (عند نضوجه

---

(١) مجلة الاقلام : السنة ١٠، العدد ٥ .

الأقصى ولم يُقطف) فإنّ الصورة لا تستدعي أن يقطف التين أو لا يُقطف، إلا أنّه أبى إلاّ أن يؤسّس للمتلقّي عمق السعادة التي تحيط بذلك الوطن، حيث الثمر ينضج بين الأيدي ولا تقطفه لكثرته وعدم الحاجة إليه .

وقد التفت إلى إنتاجية خفاء وجه الشبه البلاغيون القدامى، فهذا الخطيب القزويني في التلخيص يقول : (وكلما كان التركيب في وجه الشبه من أُمور كثيرة كان التشبيه أبعد والبليغ ما كان من هذا الضرب . .)[1] وأراد بالتركيب في وجه الشبه كثرة التفاصيل ـ على حدّ تعبيره ـ كقول الشاعر :

حملتَ ردينيّاً كأن سنانه
سنا لهبٍ لم يتصل بدخانِ

والرديني هو الرمح، والسنان هو النصل الذي في رأس الرمح، وقد شبّه الرمح باللهب في شكله ولونه ولمعانه، وترك الاتصال بالدخان .

وقد كثر الكلام في استكشاف وجه الشبه في قوله تعالى : **(فإذا انشقَّت السماء فكانت وردة كالدِّهان)**[2] فقال البعض : وجه الشبه اختلاف الألوان، وهو المشترك بين الورد والدهان، وقال آخر : الدهان هو القطعة من الجلد الأحمر الذي يشبه لون الورد الأحمر، وقال ثالث : وجه الشبه بين السماء والوردة هو اللون وبين السماء والدهان هي الرخاوة، وهذا القول يعتبر أنّ السماء شبّهت بأمرين هما الورد والدهان، لا أنّ الورد شُبّه بالدهان .

---

(١) مختصر المعاني : ٢/٥١ .

(٢) الرحمن : ٣٧ .

وقد طرح عبد القاهر الجرجاني نوعاً من التشبيه أسماه (**التمثيـــل**) ويقصد به ما كان وجه الشبه يحتاج إلى تـأويل لاكتشـافه لما فيـه مـن دقـة ولطافة، ومثل له بقول ابن المعتز :

اصبر على حسدِ الحسود
فإنّ صبرك قاتلُهْ
فالنار تأكل بعضِها
إلّم تجد ما تأكلُهْ

وهو تمثيل لأنّـه شبه الحسود عندمـا يُصبر عليـه ويُسـكت عنـه حتـى يستغيظ بالنار التي لا تمد بالحطب حتى تأكل بعضها بعضاً .

والظاهر أنّه لا ضابط عنده إلا دقة وجه الشبه ليسـمى تمثيـلاً ؛ لأنّـه يقـترب مـن المماثلـة، ولا نـرى وجـهاً فنيـاً لفصلـه عــن التشـبيه، مـا دامـا يشتركان في بنية فنية واحـدة، وغير خفي أن تنويع الأشكال البيانية منتج لتنويع البنى المجازية، وأمّا الخصوصيات التي تتناوب على البنيـة الواحـدة فغير كفيلة بالتنويع، والتمثيل من هذا القبيل .

أداة التشبيه :

ليس حضـور أداة التشـبيه يمثـل ركنـاً أساسياً دائمياً في الاجـراءات التشبيهية، فقد تنوب بعض التعابير اللغوية والسياقية عن أداة التشبيه، ومن هنا يقسم التشبيه بهذا اللحاظ إلى قسمين هما :

١ ـ **التشبيه الأداتي** : ويقصد به التشبيه القـائم على استحضار أداة منتجة للتشبيه من داخل جهاز اللغـة، والمعروف منـها ثـلاث أدوات هـي (الكاف وكأن ومثل) .

ويرى بعض الدارسين[1] أن الأدوات الثلاث لا تنتج على مستوى العمق دلالة واحدة، بل هي متفاوتة فيما بينها في درجة الشباهة، فإذا كانت (الكاف) تمثل المعدّل المتوسط في الشبه، فإن (مثل) تمثّل المستوى الأعلى منه، والذي يقرب من الاتحاد، بينما (كأن) تمثل المستوى الأدنى من بين المستويات الثلاثة :

إذن هي تحدد لنا المسافة بين الصورتين المتشابهتين داخل البنية العميقة، فقوله تعالى : **(إنّها ترمي بالشرر كالقصر كأنّه جمالتٌ صفر)**[2] شبه فيه الشرر مرّة بالقصر ـ وهو البناية الضخمة ـ في عظمتها وضخامتها، وأُخرى بالجِمال الصفراء في لونها الجامع بين الصفرة والسواد، ومن الملاحظ أن درجة التشابه بين الشرر والقصر في الحجم أكثر اقتراباً منها بين الشرر والجمال الصفراء في اللون، لأن الحجم يستوعب التشبيه أكثر من اللون، ومن هنا كان التشبيه الأوّل (بالكاف) والتشبيه الثاني (بكأن) .

وأمّا قوله تعالى : **(يا ويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب)**[3] فهو تشبيه لمواراة قابيل لأخيه بمواراة الغراب للغراب الآخر، ودرجة التشابه ـ هنا ـ أشد اقتراباً من التشبيهين السابقين، ولذلك استأثر هذا المثال بالأداة (مثل) .

٢ ــ **التشبيه التعبيري** : ويقصد به التشبيه القائم على أساس استحضار بنية منتجة لمعنىً معيّن، واستغلت هنا لاستيلاد التشبيه، وهي

(١) الدكتور محمود البستاني في كتابه القوعد البلاغية : ٢٠٣ .

(٢) المرسلات : ٣٢ ـ ٣٣ .

(٣) المائدة : ٣١ .

بنى واسعة لا حصر لها، ومن أمثلتها :

أ ـ (**أنت مني بمنزلة هارون من موسى**) إذ أنّ عبارة (بمنزلة) تنتج نفس الدلالة التي نتجتها الأدوات السابقة .

ب ـ (**فشاربون شُرْبَ الهيْم**)[1] وهو يرتد في العمق إلى معنى (كشرب الهيم) .

جـ ـ (**إذا رأيتَهم حسبتَهم لؤلؤاً منثورا**)[2] وهذا في الواقع استعمال للازم التشابه، لأنّ مشابه الولدان للؤلؤ المنثور مما يسبّب لدى المتلقّي حسبانهم لؤلؤا .

ونلاحظ في هذا الصدد بنية معينة قد تكررت في القرآن الكريم كثيراً، هي التشبيه بتكرار كلمة (مَثَل) كقوله تعالى :

ـ (**مثلهم كمثل الذي استوقد ناراً. .**) [3]

ـ (**إنّ مثل عيسى عند الله كمثل آدم. .**) [4] .

ـ(**مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حَبة. .**)[5] .

وهي كلها ترتد في العمق إلى نفس البنية بحذف كلمة (مَثَل) كقولنا : (إن عيسى عند الله كآدم) . . ولكن تم إدخالها في السطح الكلامي لاستهداف ناتج دلالي إضافي هو تحويل طرف التشبيه إلى ظاهرة ونموذج، ولذلك لا يدخُل لفظ (مَثَل) على الأطراف العابرة، وانّما

---

(١) الواقعة : ٥٦ .

(٢) الانسان : ١٩ .

(٣) البقرة : ١٧ .

(٤) آل عمران : ٥٩ .

(٥) البقرة : ٢٦١ .

يدخل على الأطراف التي تستحق أن يوقف معها لتأصيل نموذج ومثال سواء على المستوى الإيجابي أم السلبي، وهذا ما يملأ السياق بجوّ من الكلية والعمومية وتغييب كل ما هو جزئي.

حركة المكوّنات الأساسية :

كان النمط التشبيهي السابق يفترض المشبه أولاً والمشبه به ثانياً في توزيع مكونات البنية الفنية، ممّا ساهم في تشكيل خلفية تعبيرية أساسية هي : ما يذكر ثانياً في بنية التشبيه أقوى ممّا يذكر أوّلاً، وذلك لأنّ من السنن الفنية في التشبيه أن يكون المشبه به أقوى من المشبه في الذاكرة الجماعية، ليتسنّى إعطاء المشبه وصفاً غير نمطي.

وهنا يتدخّل الفن لاستغلال هذه السنة التعبيرية لإعطاء المشبه جرعة منشطة ليتفوق بها في وصفه على المشبه به جمالياً وذلك بالتصرف أُفقياً في حركة هذين المكوّنين بجعل المشبه مكان المشبه به زعماً أنّ المشبه أقوى من المشبه به في وصفه، كقول الشاعر :

أحنّ لهم ودونهم فلاةٌ
كأن فسيحها صدر الحليم

فتشبيه الفلاة ـ وهي الصحراء ـ بصدر الحليم في السعة والفسحة كان نتيجة للمبالغة بزعم أنّ صدر الحليم أفسح من الصحراء على عكس التشبيه، وتعتبر بنية التشبيه المقلوب بنية محوّلة أُفقياً عن البنية الأصلية، لأنّ حركة المكوّنات فيها ليست بالنقيصة أو الزيادة، بل بالتقديم والتأخير، والشكل التجريدي لبنية التحويل الذهني كالتالي :

صدر الحليم فسيح

↓

مبالغة أولى في فساحته

↓

صدر الحليم كالصحراء

↓

مبالغة ثانية في فساحته

↓

الصحراء كصدر الحليم

٢ـ بنية التجنيس

وهنا نفترق مع البلاغيين في اعتبار بنية التجنيس نمطاً بيانياً منفصلاً، لأنّه بنظرنا يمثل بنية منحازة لها طرائقها التعبيرية، وسنرى أنّ الوعي الداخلي للمتكلّم أو المتلقّي لا يمارس هذه البنية بنفس الممارسة الذهنية للتشبيه، وللنظر إلى هذين المثالين:

١) العلم كالماء للذهن.

٢) العلم ماء الذهن.

سنرى أنّ المثال (١) يحتفظ باثنينية حادة على المستوى السطحي، وعلى المستوى العمقي أيضاً بين طرفي التشبيه، بينما المثال (٢) تتحد فيه الصورتان، ويكون العلم من (جنس) الماء، وهو ما دعانا لتسميته (تجنيساً)، والوحدة التي يلامسها شعور المبدع أو المتلقّي هنا هي بسبب طبيعة العلاقة (الحملية) التي تعني: أنّ الموضوع هو المحمول، ولذلك قيل: إنّ الموضوع والمحمول متحدان وجوداً.

ولما أحسّ البلاغيون القدامى بهذه العلاقة الاتحادية لم يغفلوها، وانّما استوقفتهم واسموها علاقة (**التشبيه البليغ**)، وهذا ما يدلل على شعورهم الداخلي بأنّ هذا النمط من الإجراء التشبيهي أبلغ من سابقه فوسموه بالبلاغة، وكان من حقه أن لا يكون تشبيهاً، وإن كان المبرر العميق الذي

جمع بين عنصري البنية هو التشبيه، من هنا جعلناه قسماً من أقسام (مجاز المشابهة) .

ويبقى الفرق بين التجنيس والاستعارة قائماً، ففي الوقت الذي يبقى التصريح في الأوّل بطرفي التشبيه مثل (العلم) و(الماء)، يكون في الاستعارة غائباً ولا يحضر إلا العنصر الإحالي وهو (المشبه به) إيغالاً في التعامل الذهني لدرجة الشبه .

وفي البدء نقف على قسمين لبنية التجنيس هما :

١ـ التجنيس العنصري .

٢ـ التجنيس المقطعي .

الأول : التجنيس العنصري : وهو التجنيس الذي يُجرى بين عنصرين مفردين، وهو ما مثلنا له سابقاً، ولكن لا يعني هذا أن نقف حيث الأمثلة السابقة، بل التجنيس العنصري يمتد في مساحات تعبيرية متعددة وغير محصورة ونحن نذكر منها البعض :

١ ــ **التجنيس بالإسناد** : وهو أكثر أنماط التجنيس تداولاً، ويكون بجعل الطرفين المتجانسين طرفي إسناد، ومن ذلك قول الشاعر جواد جميل :

لستُ ظلاً حتى أخافَ القناديـ
ـلَ التي عُلّقت على الأبراج
أنا صمتُ النجوم، والغبشُ الغا
في وسيلُ الرؤى ونزفُ السراجِ

٢ ــ **التجنيس بالحال** : كقول الشاعر الحبُّوبي :

لُح كوكباً وامش غصناً والتفتْ ريْما
فإنْ عداك اسمهَا لم تعدُكَ السيما

٣ ــ **التجنيس بالظرف** : كقول البحتري :

في طلعةِ البدرِ شيءٌ من محاسنها

وللقضيب نصيب مـــــن تثنِّيها

٤ ـ **التجنيس بالنداء** : كقول الشاعر مصطفى جمال الدين :

يا أنتِ يا وطناً حملتُ ربوعَه

في غربتي وجمعته بشَتاتي

عيناكِ منبعُ رافديه وملتقى

فرعيكِ خضرُ مروجه النضراتِ

وإذا نطقتِ سمعتُ عذب لحونه

بخرير ساقيةٍ وعزف رعاةِ

وأكاد أنْ هوَّمتِ أحضن قريتي

التعبى وقد غرقت بليل سُباتِ

فإذا صحوتِ صحت مدارجُ صِبْيةٍ

وثُغاءُ ماشيةٍ ولهوُ لِدَاتِ

ورأيتني وأنا بجلَّقَ مالئاً

سوقُ الشيوخ عليّ ستَّ جهاتِ

فانظر لهذا التيار الشعوري العارم، حيث بدأ التجنيس بقوله : (يا أنت يا وطناً) ثم بنى عليه الصور، بحيث امتزجت الملامح والأحاسيس، فلا فرق بينها وبين الوطن.

٥ ـ **التجنيس بالنسب** : كقول الشاعر :

يـــا لعـين **عطريَّـــــة الدمـــــــــع** إذ تـــر

ســـم حرَفـــاً علـــى ضحـــى الوجنـــاتِ

والحركة التحويلية التي تمت هنا كالتالي :

دمع العين كالعطر
↓
دمع العين من العطر
↓
الدمع عطري

٦ــ **التجنيس بالاستفهام** : كقول الشاعر مصطفى جمال الدين :

سيدتي ماذا أرى
عريش كرمٍ أم مقلْ ؟
وجمرتان تَسْرجان الليل
والبدر أفلْ
أم وجنتاكِ الغضَّتان
احمرّ فيهما الخجل ؟
وهمهمات الريح في الغصن
تلوَّى واعتدلْ
أم شفتاك غمغمت
من رَعَشاتها الجُمَل ؟
وضِحْكة تلك التِي
أسمعُ أم صدى قبَل ؟
أم بلبل صادف في
ثغرك عشاً فزجلْ ؟

وهناك من الطرق التعبيرية التجنيسية ما لا تعدُّ، والذي يجمعها فنياً هو التصريح بكلا الطرفين على المستوى السطحي، ممّا يجعل للاثنينية مجالاً ولو كان على الصعيد الشكلي، وهذا ما يجعل الشعور الداخلي يحتفظ بالاعتراف بالاثنينية ولو بصورة غير محسوسة .

الثاني : التجنيس المقطعي : وهو التجنيس القائم بين مقطعين كلاميين

يستوحى منها التشبيه بصورة تغيب فيها الاثنينية، ومثاله قول الشاعر :

سيذكرني قومي إذا جدّ جَدُّهم
وفي الليلة الظلماء يُفتقَدُ البدرُ

فهو يشبّه نفسه عند افتقاد قومه له في وقت الشدّة بالبدر الذي يفتقده الناس في الليالي المظلمة الحالكة، وقد عدل عن التشبيه المباشر إلى هندسة تجنيسية لغرض التوغّل في المشابهة بين الطرفين.

و من التجنيس المقطعي قوله تعالى : **(ولا يغتب بعضُكم بعضاً أيحبُّ أحدُكم أن يأكلَ لحمَ أخيه ميتاً.)**[1] والحركة التحويلية حدثت كالتالي :

الغيبة سلوك منفّر
↓
الغيبة كأكل لحم الأخ الميت
↓
لا يغتب بعضكم بعضاً أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتا

ولا شك أن عدم الانسجام بدءاً بين المقطعين هو المؤشر الأساس لتأويل البنية، وتفسيرها على النمط التجنيسي، فيكون الناتج حينئذٍ : أن الغيبة للمؤمن من جنس الأكل من لحمه حين موته.

ومن أمثلته أيضاً قول أمير المؤمنين (ع) : **(الطمع مورد غير مصدر، وربما شرق شارب الماء قبل ريّه . .)**[2] ومورد يعني يجلب الناس إليه، وغير مصدر يعني لا يخرج الناس منه، وقد شبّه الطامع الذي يجمع أُمور الدنيا بشارب الماء في أنّ كلاً منهما يلتذ بعمله، وقد ينقطع حينه فشارب الماء ربما يشرق والطامع ربما يموت، وجاء التشبيه هنا على طريقة التجنيس في التوحيد بين المقطعين الكلاميين مضموناً.

---

(١) الحجرات : ١٢ .

(٢) نهج البلاغة : ٧٢٣ .

وسيتضح في البحث عن الاستعارة أنّ التفسير الفني لظاهرة التجنيس والاستعارة يخضع لنظرية الانزياح البلاغي باسلوب واحد .

٣ـ بنية الاستعارة

التعريف :

الاستعارة مجاز قائم على المشابهة بين المعنيين الحقيقي والمجازي واستعمال اللفظ في المعنى المجازي، كقولك : (رأيت السيل يتكلم في المسجد) قاصداً خطيباً مدرّباً .

التوضيح :

تقدّم أنّ مجاز المشابهة نمط إبداعي يتَّكئ على عنصرين أحدهما عنصر أصلي والآخر عنصر إحاليٍ، والاستعارة من هذا القبيل حيث تعتمد المشابهة بين العنصرين كعلاقة مطردة، ويقوم الثاني بالإحالة على الأول، فقولنا : (رأيت السيل يتكلّم) استعملنا لفظ السيل بما له من معنى كعملية إحالية للخطيب، وتكون الإحالة الذهنية بفضل الشباهة بين العنصرين التي تكون بمثابة الجسر، حيث يعبرها الذهن للانتقال من عنصر الحضور الإحالي إلى عنصر الغياب الأصلي .

والذهن البشري ـ بفضلٍ قانون تداعي المعاني ـ يمكّن المتكلّم من الترميز بين المتشابهين، ويمكن المتلقّي من فك الرمز، وتعد (القرينة) اللفظية أو السياقية مؤشراً على الانحراف الاستعمالي، وليست جزءاً مكوناً

لبنية الاستعارة، أي أنّ الهدف من القرينة الإشارة لذهن المتلقّي وليس تصحيح النمط اللغوي والبلاغي.

الاستعارة في اللفظ أم المعنى ؟

إذا قلت : (رأيت أسداً يرمي السهام) فلا شكَّ أنّ الاستعمال استعاري، ولكنَّ الوجدان البلاغي اختلف في تفسير هذه الظاهرة المجازية، فالبعض اعتبر طروء المجاز على اللفظ، والآخر اعتبره على المعنى، والفرق بين الرأيين كالتالي :

التفسير الأوّل : أن تكون استعملت لفظ الأسد في غير معناه الموضوع له، وقد قمت بنقل اللفظ من دائرة المعنى الحقيقي إلى دائرة المعنى المجازي، لعلاقة المشابهة بين المعنيين، فصار لفظ الأسد يعنِي الرجل الشجاع، وهنا المجاز قد أصاب اللفظ حيث تصرف المتكلم بنقله وإزاحته، ويمكن تشريح بنية التحوّل العميق كالتالي :

رأيت رجلاً شجاعاً يرمي السهام

↓

إدراك المشابهة بين الرجل الشجاع والأسد

↓

نقل لفظ الأسد إلى معنى الرجل الشجاع

↓

رأيت أسداً يرمي السهام

التفسير الثاني : أن تكون استعملت لفظ الأسد في معناه الحقيقي والموضوع له، والذي حصل هو إدعاء أن الرجل الشجاع فرد من أفراد الأسد، وافتراضه مصداقاً له، وغير خفي أنّ ما حصل هو توسعة في المعنى نتيجة لهذا الافتراض، ولذا يقول أصحاب هذا التفسير أن المجاز قد أصاب المعنى ولم يصب اللفظ، حيث بقي اللفظ مرتبطاً بمعناه من دون أي إزاحة، والتحوّل العميق لهذا التفسير كالتالي :

رأيت رجلاً شجاعاً يرمي السهام
↓
إدراك المشابهة بين الرجل الشجاع والأسد
↓
افتراض الرجل الشجاع فرداً من الأسد
↓
رأيت أسداً يرمي السهام

وقد مال عبد القاهر الجرجاني إلى التفسير الثاني لبنية الاستعارة، واعتبر المجازية فيه طارئةً على المعنى دون اللفظ حيث قال: (إنّما هي ـ الاستعارة ـ ادعاء معنى الاسم للشيء لا نقل الاسم عن الشيء)، والذي يدلُّ على صحّة هذا التفسير وارتكازيته في ذهن المتكلّم والمتلقّي أمران:

أحدهما: المنبهات الاستعمالية التي تدل على أنّ الانس الاستعمالي يتماشى مع الوحدة المعنوية بين طرفي التشبيه، كقول الشاعر:

قــامت تظللــني مِــنَ الشــمسِ
نفــس أعــزُّ علــيّ مــن نفســي
قــامت تظلِلــني ومــن عجــبٍ
شمــسٌ تظللــني مــن الشــمس

فإن التعجّب من تظليل الشمس من الشمس يحسنَ بلاغياً عند الاعتراف بوحدة المعنى بين الفتاة ـ مثلاً ـ والشمس، وأمّا لو كان نقلاً للفظ فقط فلا عجب من هذا التظليل، وهـذا منبّه استعمالي على الانس الذهني باتحاد المعنيين.

ثانيهما: أنّ النقل اللفظي لا يشكل إبداعية لغوية، لأنّ تغيير الاسم لا يعدّ حدثاً بلاغياً ما لم يتدخل في تحوير المكونات الداخلية، والهدف الرئيسي من المجاز هو إنتاج الواقع بصورة غير مألوفة وهذا يتحقق عندما نعطي الرجل الشجاع حقيقة الأسد التي تلفظ عليه شجاعة غير نمطية، وهذا الهدف لا يحققه نقل اللفظ الذي هو إجراء تسطيحي لا يتدخل في

صنع التحوّلات العميقة .

المكونات البنائية للاستعارة :

١ـ المستعار : وهو اللفظ الذي يشكّل عنصر الحضور بما له من معنى، وهو لفظ (الأسد) ومعناه في المثال .

٢ـ الفرد الادعائي : وهو الفرد الذي افترض خروجه من حقيقته إلى الحقيقة الأخرى، وهو في المثال (الرجل الشجاع) حيث افترض دخوله في حقيقة الأسد .

٣ـ عملية الادعـــاء : وهي العملية الذهنية الافتراضية التي تتدخل لإزاحة فردٍ من حقيقته إلى حقيقة أُخرى .

٤ـ القرينة : وهي التي تقوم بدور المؤشر الكلامي لذهن المتلقّي للإعلام بمجازية الاستعمال، فقد تكون لفظاً وقد تكون سياقاً .

الانزياح البلاغي وبنية الاستعارة :

ـ القـــــانون اللغـــوي : وهو يفترض أن لكل كلمة مكوناتها الداخلية، وأن إطلاق الحقيقة على فردها يعدّ إطلاقاً صحيحاً من الناحية اللغوية لتوافق المكونات الداخلية بينهما، كما لو أطلقنا حقيقة الأسد على فردٍ من أفراده، وأمّا إطلاق أي حقيقة على فردٍ من حقيقة أُخرى فيعدّ إهداراً للقانون اللغوي، كما لو أطلقنا لفظ الأسد على فردٍ من أفراد الكلب، وسيصبح الكلام خطأ، لتصادم المكونات الداخلية لهما كالتالي :

حقيقة الأسد : + حيوان + مفترس + زائر + شجاع – أليف – ناطق

فرد الكلب : + حيوان ± مفترس – زائر ± شجاع ± أليف – ناطق

على أن تكون علامة (±) حالة غير منتظمة فربما تصدق في بعض

الأفراد وربما تتخلّف .

- خرق القانون اللغوي : ويحصل بإطلاق لفظٍ موضوع لمعنىً في معنىً آخر، وإطلاق حقيقة على فردٍ ليس منها بدءاً، كإطلاق لفظ (الأسد) على (الرجل الشجاع) وهو من أفراد الإنسان، وهنا تبدأ المكونات الداخلية بالتصادم وعدم الانسجام، لأنّها كالتالي :

حقيقة الأسد : + حيوان + مفترس + زائر + شجاع – أليف – ناطق

الرجل الشجاع : + حيوان – مفترس – زائر + شجاع + أليف + ناطق

وهذا التصادم يدخل الكلام في هوة الخطأ ؛ لاهتزاز علاقة المطابقة بين الدال والمدلول .

- العملية التأويلية : وتتمثل في العملية الادّعائية حيث يقوم ذهن المتكلّم، وبالتالي ذهن المتلقّي بإعادة تنظيم المكونات الداخلية، بالتصرف في خواص (الرجل الشجاع) لتتسق مع لفظ الأسد داخلياً كالتالي :

الأسد / الرجل الشجاع : + حيوان + مفترس + شجاع + زائر – أليف – ناطق

وحينها يصح الإطلاق والإسناد، بعد أن أُعطي الرجل الشجاع جميع المكونات الداخلية للأسد، وأخذ ملامحه، وإن كانت الصفات الاخرى غير الشجاعة قد تغيب بفعل السياق .

تقسيمات بنية الاستعارة :

طرح البلاغيون عدّة تقسيمات للاستعارة تختلف فيما بينها في اللحاظ والإنتاجية، وهي ثلاثة تقسيمات :

الأوّل : استعارة تصريحية واستعارة مكنية :

الاستعارة التصريحية : هي التي يذكر فيها المشبه به صريحاً بلفظه كالأمثلة السابقة، ومن ذلك قوله تعالى : **(كتابٌ أنزلناهُ إليك لتُخرج الناس من الظُّلماتِ إلى النور)**[1] فقد استعار (الظلمات) للضلال، و(النور) للهداية لعلاقة المشابهة بين العنصرين، والبنية العميقة لذلك هي :

القرآن يخرج الناس من الضلال

↓

ادعاء الضلال فرداً من الظلام

↓

القرآن يخرج الناس من الظلام

والاستعارة المكنية : وهي التي حذف فيها المشبه به وذكرت بعض آثاره ولوازمه، على طريقة الكناية التي تعني ذكر اللازم وإرادة الملزوم ـ كما سيأتي ـ والمثال عليه قوله تعالى :**(واخفِضْ لهما جناحَ الذلِّ مِنَ الرحمةِ)**[2] حيث استعار الطائر للولد، وذكر بعض آثاره وهو الجناح، وكذلك قوله تعالى :**(والصبحِ إذا تنفَّس)**[3] حيث استعار الكائن الحي للصبح وذكر بعض آثاره وهو التنفس، والبنية العميقة لها كالتالي :

ضوء الصبح ينتشر

↓

ادعاء أن الصبح فردٌ من الإنسان

↓

الصبح إنسان ينتفس

↓

الصبح يتنفس

---

(١) ابراهيم : ١ .

(٢) الاسراء : ٢٤ .

(٣) التكوير : ١٨ .

وهذه الكثافة الداخلية في التحوّلات لدى الاستعارة المكنية جعلت القيمة البلاغية تأخذ أوجها، حيث تملأ الجوّ السياقي باندماج وامتزاج ملحوظين بين الفرد والحقيقة، ممّا يجعل الإطلاق المباشر مستبطناً داخل السياق، ويقوم المتلقّي بمقارنات بين عناصر الحضور وعناصر الغياب بطريقة استنباطية تساهم في إرساء الإبداعية في هذا النمط، ومن هنا جعل البلاغيون القدامى الاستعارة المكنية أبلغ من التصريحية، لأنّ الاولى تعتبر حالة تجاوز للثانية.

ويلاحظ حضور بنية الاستعارة المكنية في الأدب الدعائي المأثور بكثافة ملحوظة، تسترعي الانتباه، خصوصاً وأن اللغة الأدبية الشائعة آنذاك تتجسد في جزالة وخشونة، وإليك هذه الأمثلة من (**الصحيفة السجادية**) للاستعارة المكنية:

(وألمَّ بي ما قد بَهَضَنَي حملُه/ ولا فاتحَ لما أغلقت/ وعلى الوهنِ بَنَيْتَنا/ يا مَن لا يكدِّر عطاياه بالامتنان/ افْرَدَتْني الخطايا فلا صاحب معي/ وَهبْ لي العافية من دَيْنٍ تُخْلقُ به وجهي ويتشعَّب له فكري/ ووفقني من الأعمال ما تَغسِلِ به دَنَسَ الخطايا . .) .

الثاني : استعارة أصلية وتبعية :

الاستعارة الأصلية: هي ما كان المستعار فيها لفظاً جامداً كقوله تعالى: **(واتبعوا النُّور الَّذي انزلَ معه)**[1] و**(اهدنا الصِّراط المستقيم)**[2] حيث استعار (النور) للحجّة و(الصراط) للحق، وكلاهما جامد.

---

(١) الاعراف : ١٧٥ .

(٢) الفاتحة : ٦ .

والاستعارة التبعية : هي ما كان المستعار فيها مشتقاً كقوله تعالى : **(ولمّا سكَتَ عـن موسى الغضـبُ)**[1] حيث استعار سكوت الغضب لهدوئه ـ على طريقة الاستعارة المكنية ـ حيث شبّه الغضب بالإنسان واكتفى بذكر بعض آثاره وهو السكوت، ومركز الاستعارة قوله (سكت) وهو مشتق لأنّه فعل .

واستهدف البلاغيون من هذا التقسيم التوصل إلى أنّ الاستعارة التبعية لا تحدث ـ مباشرة ـ في اللفظ المشتق، وانّما تحدث أوّلاً وبالذات في المصدر الجامد، وثانياً وبالعرض في المشتق، وبالتالي يدخل المصدر في سلسلة التحوّلات العميقة للاستعارة التبعية كالتالي :

الغضب يحدث فيه هدوء
↓
إدعاء الغضب فرداً من الإنسان
↓
الغضب يحدث فيه سكوت
↓
الغضب يسكت

وهذه التحليلات ليست جزافاً وانما هي تأملات في الوعي الداخلي لعملية التواصل، فقد تمرُّ هذه التحولات بصورة لا شعورية تحتاج إلى دقة وعمق كبيرين في اكتشافها، وتعتبر هذه القسمة للاستعارة من إفرازات الوعي الداخلي بالحركة التحولية .

الثالث : استعارة مرشحة ومجردة ومطلقة :

الاستعارة المرشحة وهي التي ذكر فيها ما يلائم المشبه به كقوله تعالى : **(اولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى، فمـا ربحـت تجارتـهم)**[2]

---

(١) الاعراف : ١٥٤ .

(٢) البقرة : ١٦ .

استعار (الشراء) لاختيار الباطل ثم رشح الكلام بما يلائم (الشراء) وهو المشبه به بقوله (فما ربحت تجارتهم) .

والانتاحية الفنية ـ هنا ـ تكمن في الإيغال في عمق الصورة المجازية والامتداد فيها، مما يعطي الكلام تصاعداً في الترميز، والشكل التجريدي لها :

١) المشبه

قرينة ← استعادة للمشبه به (٢)

٢) المشبه به

والاستعارة المجردة : هي التي ذكر فيها ما يلائم المشبه كقوله تعالى : **﴿قل إنَّ ربِّي يقذِفُ بالحقِّ علاّم الغيوب، قل جاء الحقُّ﴾**[1] استعار (القذف) وهو الرمي بشدة لنزول الوحي ـ مثلاً ـ ثم ذكر ما يلائم (المشبه) بقوله : **﴿جاء الحق﴾** والشكل التجريدي لها :

١) المشبه

قرينة ← استعادة للمشبه (٢)

٢) المشبه به

وقد اعتبر البلاغيون أنّ الإنتاجية البلاغية في النمط الأوّل (المرشحة) أعمق منها في النمط الثاني (المجردة) وذلك لأنّ الأولى تعتبر امتداداً طبيعياً للتحوّل المجازي، بينما الثانية تعد قطعاً للسياق المرموز وإرجاعاً للكلام إلى الواقع الحيادي .

والاستعارة المطلقة هي التي لم يذكر فيها ما يلائم المشبه به، بل اقتصر على حضور المكونات البنائية للشكل البياني، فهي تعبير عن النمط

---

(١) سبأ : ٤٨ ـ ٤٩ .

الحيادي مقارنة للنمطين السابقين كقوله تعالى : **(ويُخرجُهم مِنَ الظُّلمـــات إلى النـــور)**[1]، وتتواجد هذه البنية عندما يكون الكلام بعدها استئنافاً لسياق جديد .

---

(١) المائدة : ١٦ .

الثاني : مجاز المقارنة

١ــ المجاز العقلي :

التعريف :

المجاز العقلي هو إسناد الفعل أو ما بمعناه من المشتقات إلى غير ما هو له، كقولك : (قتل يزيدُ الحسين) .

التوضيح :

لنأخذ مثالاً على ذلك هو الآية الشريفة : **(إنّ فرعونَ علا في الأرض وجَعَل أهلها شيَعاً يستضعفُ طائفةً منهم يذبّح أبناءهم ويستحيي نسائهم)**[1] أسند الفعل (يذبّح) إلى فرعون، مع أنّ الذي ذبح حقيقة هم الجنود والأتباع، وهنا يُقال أُسند الفعل إلى غير ما هو له، أي أُسند إلى ما لم يقع منه الحدث .

وكذلك قوله تعالى : **(جعلنا بينكَ وبينَ الّذينَ لا يؤمنونَ بالآخرة حجاباً مَستورا)**[2] هنا أسند (المستورية) للحجاب، والتعبير الحقيقي إسناد

---

(١) القصص : ٤ .
(٢) الاسراء : ٤٥ .

(الساترية) بأن يقول : (حجاباً ساتراً)، وهذا يعتبر إسناد المشتق ـ الذي بمعنى الفعل ـ إلى غير ما هو له، فكان من حق (المستورية) أن تُسنَد إلى القوم لا إلى الحجاب .

وهذان التعبيران مجازيان، والمجازية طرأت على الإسناد لا على أطرافه ، فكلمة (فرعون) و(يذبّح) استعملتا في معناهما الحقيقي، ولكن طرأ الاستعمال المجازي والعارض على إثبات أحدهما للآخر، وكذلك كلمة (حجاب) و(مستور) لم تنحرف كل منهما عن معجميتها .

والتساؤل الذي يطرح نفسه هو : لماذا تم التجوز في الإسناد ؟ ألا يكون ذلك بلا مبرر وفائدة ؟

والجواب : أنّ التجوز في الإسناد دائماً يحمل هدفاً فنياً لا تتكفل به البنية الأصلية، ففي المثال (قتل يزيد) و(ذبّح فرعون) استهدف من الإسناد إعطاء الدور الأكبر في الجريمة ليزيد وفرعون، ويكون كل منهما بمنزلة الفاعل للحدث في التبعات، وهذا ما لا تتكفل بتوليده البنية الحقيقية، وكذلك قوله : (حجاباً مستوراً) استهدف منه المبالغة في سمك الحجاب حتى أنّه يمتلك الاستعداد لحجب نفسه، وهذه الدلالة الإضافية لا يمكنها أن تتمخّض إلا عن البنية المجازية .

الانزياح البلاغي وبنية المجاز العقلي :

سنلاحظ أنّ بنية المجاز العقلي تختلف عن البنى البيانية في منطقة مهمة هي أنّ البنى البيانية جميعها تعمل على الانزياح في طبقة الدلالات المعجمية، بينما المجاز العقلي يعمل في طبقة الدلالة النحوية، حيث يتصل التحوّل فيه بالإسناد الذي يشكّل النواة للعلاقات النحوية، ومن هنا بحثه البلاغيون في علم المعاني وعلم البيان، وهذا ما يكشف عن دقة الحركة

الدرسية عند البلاغيين القدماء، وأنهم يعيشون المنهج بوعي واستيعاب، وإليك تطبيق النظرية الانزياحية على بنية المجاز العقلي :

ـ **القانون اللغوي** : وهو يتمثل في العلاقات الإسنادية التي تخضع إلى حالة منطقية هي أنّ من يُوجِد حدثاً فإنَّه يُسند إليه نحوياً، ومن لم يوجده لا يصح أن يسند إليه، ولذلك لو أوجد زيدٌ الضربَ صحّ أن يقال (ضرب زيدٌ)، ولا يصح ذلك عندما لا يوجده، وتطبيقاً لذلك أن الذي يوجد الحدث يصح أن يسند إليه الحدث باسم الفاعل فيقال : (زيد ضارب)، والذي يقع عليه الحدث يسند إليه باسم المفعول فيقال : (زيد مضروب)، والحجاب الذي يوجد الستر يقال فيه : (حجاب ساتر) والقوم الذين يقع عليهم الستر يقال فيهم : (قوم مستورون) وهكذا .

ـ **خرق القانون اللغوي** : ويحصل هذا الخرق بإسناد الحدث لمن لم يوجده، أو الإسناد إلى من أوجد الحدث باسم المفعول، فيقال مثلاً : (ذَبَّح فرعونُ) و(الحجاب مستور)، ويعد هذا التصرف اللغوي عبثاً بالقانون النحوي، وإهداراً للقواعد الإسنادية .

العملية التأويلية : وتتمثل في حضور القرينة الحالية أو المقالية التي تكتنف الخطاب، حيث تقوم بدور المؤشر على أنّ الهدف من الإسناد ليس هو الإخبار بالناتج النحوي وانّما الهدف منه الإضافة الدلالية التي تستولدها البنية الإسنادية العارضة فقولنا : (ذبّح فرعون) يكون ناتجه الدلالي أنّ تبعة الذبح على فرعون، وقولنا : (الحجاب مستور) يكون ناتجه الدلالي سمك الحجاب وغلظته، وهذه العملية التأويلية المتمثلة في حرف هدف الإسناد تحفظ الكلام في حيّز المعقولية، والناتج الدلالي الجديد هو المجسّد لخلق الصورة الإبداعية وإعادة إنتاج الواقع .

علاقات المجاز العقلي :

عرفنا سابقاً أنّ مجاز المقارنة يعتمد على عنصرين هما : **عنصر الحضور وعنصر الغياب**، وعنصر الحضور هو الذي عبّرنا عنه بـ (ما ليس له)، وعنصر الغياب هو الذي نسميه (ما هو له) .

وهنا نقول : لا بدّ من علاقة بين عنصر الحضور وعنصر الغياب تكون هي المصحح البلاغي للاستعمال المجازي، وإلا كان الإجراء خطأ، فلو قلنا : (سال القمر) والمقصود (سال الماء الحاوي لصورة القمر)، فهل هناك علاقة ذوقية بين القمر والماء تجمعهما عند الحاسة البلاغية ؟ طبعاً لا . . وهنا يكون الاستعمال المجازي فاشلاً، وأمّا لو قلنا : (نهاره صائم) وكان (الشخص الصائم) يمثّل عنصر الغياب و(النهار) يمثل عنصر الحضور، فهل هناك علاقة ذوقية ؟ طبعاً نعم . . فالنهار هو زمان الصوم الذي يمارس فيه الشخص الصائم عمله، وهذه العلاقة كافية لأن تصحح الإسناد بين ذينك الطرفين .

وقد ذكر البلاغيون في البين ست علاقات هي (السببية، والزمانية والمكانية، والمصدرية، والمفعولية، والفاعلية) وهنا يجب أن نلتفت إلى أنّ العلاقات المذكورة هي أظهر العلاقات وليست هي كلّها ولا أبلغها، كما يجب أن نلتفت إلى أنّ المصطلحات لهذه العلاقات تشكلت بملاحظة عنصر الحضور، أي أنّ التسمية كانت باعتبار (ما ليس له) فإن كان هو الزمان سمِّيت زمانية وهكذا، والبعض قد خلط في ضبط المصطلحات غفلة واشتباها، والعلاقات الست هي :

١ ـ **علاقة السببية :** وهي التي يكون فيها عنصر الحضور (ما ليس له) سبباً لعنصر الغياب (ما هو له) كقوله تعالى : **(يا هامان ابن لي صرحاً)**[1] أُسند البناء لهامان على نحو المجاز العقلي لأنّ الذي يبني حقيقة هم العمّال ولكن لما كان هامان سبباً لحضورهم وعملهم صحّ إسناد البناء له .

والإنتاجية البلاغية لعلاقة السببية غالباً ما تكون إعطاء الدور الأكبر لعنصر الحضور حتى يجعل بمستوى السبب للحدث .

٢ ـ **علاقة الزمانية :** وهي التي يكون فيها عنصر الحضور زماناً حاوياً لعنصر الغياب، كقولك : (بتنا ليلةً ساهرةً) أُسند السهر لليلة على نحو المجاز العقلي لأنّها زمان لعنصر الغياب وهم من باتوا فيها، وكذلك قولك : (نهارُه صائمٌ وليلُه قائمٌ) .

والإنتاجية البلاغية هنا تتمثّل في أنّ الليلة قد أصابها من الفرح والسرور ما أصابهم حتى كأنّها سهرت معهم .

٣ ـ **علاقة المكانية :** وهي على نسق سابقتها حيث يكون عنصر الحضور مكاناً لعنصر الغياب كقولك : (سار بنا الطريقُ)، والمصحح لإسناد السير للطريق هو كون الطريق مكاناً للسائرين فيه، وكذلك قولك : (حديقة غنّاء) حيث تكون الحديقة مكاناً للعصافير والطيور التي تغني حقيقة .

والإنتاجية البلاغية فيه هي أنّ الطيور التي تغنّي قد ملأت أجواء الحقيقة حتى صارت كأنّها هي التي تغني، ويكون التعبير مبالغة في كثرة الطيور .

---

(١) غافر : ٣٦ .

٤ ـ **علاقة المصدرية** : وهي التي يكون فيها عنصر الحضور مصدراً وحدثاً صادراً من عنصر الغياب، كقولك : (فلان جدّ جِدّه) وأصل الكلام (فلان جدّ جِدّاً) بإسناد الجِدّ إلى فاعله الأصلي، ولكن أُسند إلى الحدث والمصدر (الجدّ) لعلاقة المصدرية بينهما .

والإنتاجية البلاغية فيه هي بلوغ جدّ فلان إلى جدّ عظيم استتبع أن يجدّ معه نفس الجدّ .

٥ ـ **علاقة المفعولية** : وهي التي يكون فيها عنصر الحضور اسم مفعول وعنصر الغياب اسم فاعل، كقوله تعالى : **(حجاباً مستوراً)** حيث أُسند المستورية للحجاب لما بينها من علاقة الساترية التي تمثّل عنصر الغياب .

والإنتاجية البلاغية : إعطاء الحجاب سمكاً يتصور معه أن يستر نفسه، مبالغة في غلظته وسمكه .

٦ ـ **علاقة الفاعلية** : وهي التي يكون فيها عنصر الحضور اسم فاعل وعنصر الغياب اسم مفعول، كقوله تعالى : **(ماءٍ دافق)**[1] حيث أُسند الدافقية للماء لما بينها من علاقة المدفوقية وهي التي تمثّل عنصر الغياب .

والإنتاجية البلاغية هنا إظهار الاستعداد في هذا الماء للحركة والحياة حتى يمكن معه أن يكون فاعلاً .

---

(١) الطارق : ٦ .

٢ـ المجاز المرسل

التعريف

المجاز المرسل هو استعمال الكلمة في غير ما وضِعَت له من معنىً، لعلاقة بين المعنيين تجمعهما عند الذوق .

التوضيح

قال تعالى : **(واجعل لي لسان صدق في الآخرين)**[1] استعمل لفظ اللسان في غير معناه الحقيقي (الموضوع له)، وهذه الإزاحة اللفظية، والانحراف السطحي في طبقة اللغة، لا يعدّ عبثاً لُغَوياً يمكن معه أن يستعمل كل لفظ في كل معنى، فهنا استعمل لفظ (اللسان) في معنى (الذكر الحسن) . والذي صحّح هذه العملية المجازية هو ما بين (معنى اللسان) و(معنى الذكر الحسن) من علاقة تجعلهما يحضران في الذهن على وفق تيار الشعور وقانون تداعي المعاني، وهي علاقة المقارنة الخارجية .

والعلاقة التي تتجسد بين المعنيين لا تعني أن ينتقل اللفظ من هذا

---

(١) الشعراء : ٨٤ .

المعنى إلى ذاك مع مفارقته التامة للمعنى الأوّل، بل يكون نقل اللفظ للمعنى الثاني بكل الظلال اللغوية التي يحملها اللفظ من المعنى الأوّل .

فهنا عندما نقول : (واجعل لِي لسان صدق) ليس استعمالاً للكلمة الجوفاء من المعنى، ولكنَّه استعمال لكلمة مملوءة بمعناها الأصلي، وهنا يكون إبراز الذكر الحسن بهذه الصورة الجديدة إبرازاً بلاغياً، حيث نتصور فيه أنّ الناس يمتلكون لساناً خاصاً بالثناء والحمد على هذا الشخص، وهذا ما نستولده من امتزاج المعنيين وليس مفارقة اللفظ للمعنى الأوّل .

الفرق بين المجاز العقلي والمجاز المرسل

هناك فرق دقيق بين المجازين يتلخَّص في أنّ مركز ثقل البحث في المجاز العقلي هو (الإثبات)، بينما مركز ثقل البحث في المجاز المرسل هو (طرف الإثبات) .

وتوضيحه : أنّ كل جملة أو حدث كلامي ـ كما يحبُّ أن يسميه المعاصرون ـ في الكلام العربي يتكون من ثلاثة أطراف أساسية هي (المثبَت) و(المثبَت له) و(عملية الإثبات) أو (المنفي) و(المنفي عنه) و(عملية النفي) فإذا قلت : صام المؤمن كانت كلمة (صام) مثبتاً، وكلمة (المؤمن) مثبتاً إليه، وإثبات الصيام للمؤمن عملية الإثبات، ومثله يكون النفي .

فالمجاز العقلي مركزه عملية الإثبات ولذلك قلنا إنّه (إسناد الشيء ـ أي إثباته ـ إلى ما ليس له) وأمّا المجاز المرسل فيكون في المثبت أو المثبت إليه ولذلك قلنا إنّه (استعمال الكلمة في غير ما وُضِعَت له من معنى) .

وإليك مثالاً يجمع المجازين ليتضح الأمر، إذا قلت : (أحيتني رؤيتك) فقد قمت هنا بعمليتين مجازيتين :

الأولى : أسندت الإحياء إلى الرؤية مع أنّه يثبت ـ حقيقة ـ لله (عزّ وجلّ) فهو إسناد لما ليس له وهذا هو المجاز العقلي .

والثانية : استعملت كلمة (الإحياء) في غير معناها المعجمي الذي هو بث الحياة في حين أنّك استعملتها في معنى المسرَّة والانس، فهو استعمال للكلمة في غير ما وُضِعَت له وهذا هو المجاز المرسل .

والخلاصة : أنّ المجاز العقلي لا يحدث فيه انحراف في استعمال الكلمة، فكل كلمة فيه قد استعملت في معناها اللغوي المعجمي إلا أن التجوز وقع في الربط بين الكلمتين فقولنا : (قتل يزيد الحسين (ع)) قد استعملنا كلمة (قتل) و(يزيد) في نفس معناهما، والتصرّف وقع في الجمع/ الربط/ الإثبات بين الكلمتين، بينما يحدث التصرف في المجاز المرسل في نفس الكلمة التي استعملت فقولنا : (جعل الله لك لساناً) قد تصرفنا في كلمة (لسان) واستعملناها في معنى آخر هو (الذكر الحسن) .

المكونات البنائية للمجاز المرسل

هناك مجموعة من المكونات تتآزر فيما بينها لتشكيل بنية المجاز المرسل بحيث يمثل حضورها حضوره وغيابها غيابه :

١ ـ **اللفظ المجازي** : وهو الكلمة التي أصابها الانحراف في استعمالهما من معناها إلى معنىً آخر .

٢ ـ **المعنى الحقيقي** : وهو المعنى المعجمي الذي يمثل جزءاً من النظام الوضعي اللغوي ويعتبر هو المعني الذي انقطعت الصلة بينه وبين اللفظ المجازي حيث يشكّل النقطة الاولى التي انحرف عنها إلى غيرها، وهذا هو تصور البلاغيين، ونحن نعتقد بقاء الصلة بين المعنى الاول واللفظ بالنحو الذي سبق .

٣ ـ **المعنى المجازي** : وهو المعنى الجديد الذي شكّل اللفظ معه علاقة جديدة وسمي معنىً مجازياً لأنّ اللفظ قد جاوز معناه ليستعمل فيه.

٤ ـ **العلاقــة** : وهي الرابط الطبيعي الذي يمثّل جسراً بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي لتذويق عملية الانحراف الاستعمالي.

٥ ـ **القرينــة** : وهي المؤشر الذهني أو اللفظي للمتلقي على أنّ الاستعمال مجازي لا حقيقي، ينتقل من المعنى الأوّل إلى المعنى الثاني.

الانزياح البلاغي والمجاز المرسل

المجاز المرسل يشكّل المصداق الأوضح لنظرية الانزياح البلاغي، حيث يعدُّ انحراف اللفظ عن معناه تعبيراً انزياحياً جلياً على المستوى اللغوي، وإليك المراحل العميقة الجمالية التي تكمن في الإجراء المجازي:

ـ **القانون اللغوي** : وهو يفترض أن استعمال الكلمة لا يكون إلا موازياً لمعناها المعجمي وأن استعمالها في معنىً آخر يعتبر خطأً لغوياً.

ـ **خرق القانون اللغـوي** : وهو يكمن في استعمال اللفظ في المعنى المجازي الذي يعتبر إهداراً للنظام الوضعي المعجمي، وهدماً للقانون اللغوي.

ـ **العملية التأويليــة** : وتقوم بدورها القرينة الحالية أو المقالية التي تعدّ مؤشراً لذهن المتلقّي على أنّ هذا الاستعمال مجازيٌ لا حقيقي، وقد تم نظم المكونات الداخلية للمعنى المجازي.

ـ **الصورة الإبداعية وإعادة إنتاج الواقع** : لا شك أنّ هذا الانحراف الكلامي يؤسس جمالية فائقة تتولّد من امتزاج المعنى الحقيقي والمجازي في استعمال واحدٍ إذ أنّ اللفظ بعد انحرافه الاستعمالي يبقى حاملاً لظلال المعنى الحَقيقي ليلقيها على المعنى المجازي لاستحصال صورة جمالية فظلال

معنى (اللسان) المعجمي يخدم صورة (الذكر الحسن) ـ في الآية الشريفة ـ حيث تعطينا واقعاً جديداً ـ كما مرّ سابقاً ـ .

علاقات المجاز المرسل

ذكر البلاغيون في هذا الصدد ـ استقراءً ـ علاقات المجاز المرسل، وهي المناسبة الذوقية التي تكون جسراً يعبر عليه اللفظ من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي .

والظاهر أنّ هذه العلاقات ليست محصورة في المذكورات ؛ أي لا تمثّل عملية استقرائية تامة فكل ما لا يستهجنه الذوق البلاغي يمكنه أن يكون علاقة بين معنيين إلا أنّه قد يصعب ـ ههنا ـ تحديد ما ينسجم مع الحاسة البلاغية وما يتنافر معها، ولذلك قد تختلف الأنظار وتتضارب في حسن أو قبح استعمال مجازي، وهو يرجع إلى ذوقية العلاقة وعدم ذوقيتها ـ بلاغياً ـ، والعلاقات الّتي ذكرها البلاغيون هي :

١ ـ **السببية** : وهي أن يذكر لفظ السبب ويراد به معنى المسبب كقوله تعالى : **(يد الله فوق أيديهم)**[1] فأطلق لفظ (اليد) وأراد به (القوة) وذلك لسببية الأوّل للثاني، ومنه قوله تعالى : **(ما كانوا يستطيعون السمع)**[2] حيث أطلق (السمع) وهو لفظ السبب على (امتثال الأمر) وهو المسبّب .

والإنتاجية البلاغية هنا تكمن في استبطان الكلام حركة استدلالية، إذ أنّ المتكلم قد أراد المسبّب، واستدل على وجوده بوجود سببه، فهو أراد

---

(١) الفتح : ١٠ .

(٢) هود : ٢٠ .

القوة فاستدلّ على وجودها بوجود اليد كما أنّه أراد عدم امتثال الأمر واستدل عليه بسببه وهو عدم السمع .

٢ ـ **المسببيّة** : وهي أن يذكر لفظ المسبّب ويراد به معنى السبب كقوله تعالى : **(وينزل لكم من السماء رزقا)**[١] حيث أطلق لفظ المسبب وهو (الرزق) وأراد به السبب وهو (المطر) ومنه قوله تعالى : **(انّ الذين يأكلون أموال اليتامى ظلماً انّما يأكلون في بطونهم ناراً)**[٢] حيث أطلق (النار) وأراد به (المال الحرام) .

والإنتاجية البلاغية هنا هي تأسيس تلازم حتمي بين المعنيين فذكر لفظ (الرزق) وأراد به (المطر) تدليلاً على حتمية وقوع المسبّب، وأنّه يستتبع السبب ـ مؤكداً ـ، وكذلك قد اسس تلازماً حتمياً بين (المال الحرام) و(النار) .

٣ ـ **الجزئية** : وهي أن يذكر لفظ الجزء ويراد به الكلّ كقوله تعالى : **(فتحرير رقبة)**[٣] حيث أطلق لفظ (الرقبة) وهي الجزء وأراد بها (العبد) وهو الكلّ .

والإنتاجية البلاغية فيه تظهر في إعطاء الجزء المذكور عناية خاصة عند المتكلم، فهنا ذكر الرقبة لأنّها مكان وضع الأغلال والسلاسل في العبد فيكون تحريره إنقاذاً لرقبته من الأذى والألم .

٤ ـ **الكليّة** : وهي أن يطلق لفظ الكل ويراد به الجزء كقوله تعالى : **(يجعلون أصابعهم في آذانهم)**[١] حين أطلق لفظ الكل وهي (الأصابع)

---

(١) غافر : ١٣ .

(٢) النساء : ١٠ .

(٣) النساء : ٩٢ .

وأراد بها الجزء؛ لأن الذي يضعونه في آذانهم هو أطراف الأصابع لا كلها .

والإنتاجية البلاغية هنا هي المبالغة في عناد الكفار وضلالهم حيث لم يكتفوا بوضع جزء من أصابعهم بل وضعوها كاملة .

٥ ــ **اعتبار ما كان** : وهي أن يسمى الشيء باسم حالة كان عليها سابقا كقوله تعالى : **(وآتوا اليتامى أموالهم)**(١) حيث أطلق لفظ (اليتامى) على (البالغين)، ولا يتم بعد بلوغ ـ كما ورد في الأثر ـ إلا أن هذه التسمية باعتبار الحالة التي كان عليها هؤلاء البالغون .

والإنتاجية البلاغية هنا هي استعطاف قلب من عنده الأموال وإمالته بتذكيره بيتمهم، أو اعتبار أخذ مال من كان يتيما كأخذ ماله وهو يتيم في شدة العقوبة عليه والإدانة به .

٦ ــ **اعتبار ما سيكون** : وهي أن يسمى الشيء باسم حالة سيصير عليها كقوله تعالى : **(ولا يلدوا إلا فاجرا كفارا)**(٢) أي أطفالا سيكونون كفارا، وإذا كانت الحالة التي سيصير إليها قريبة سميت علاقة (الأول) أو (المشارفة) كقوله تعالى : **(وكم من قرية أهلكناها فجاءها بأسنا)**(٣) أي أردنا إهلاكها فجاءها بأسنا .

والإنتاجية البلاغية هنا هي حتمية وقوع ما سيصير إليه الشيء حتى كأنه يصح أن يخبر عن وقوعه وجعله مفروغا عنه .

---

(١) النساء : ٢ .

(٢) نوح : ٢٧ .

(٣) الأعراف : ٤ .

٧ ــ **الحاليّــة** : وهي أن يذكر لفظ الحالّ ويُراد به المَحِلّ كقوله تعالى : **(وأمّا الذين ابيضت وجوههم ففي رحمة الله هم فيــها خــالدون)**[١] حيث أطلق لفظ (الرحمة) وهي الحالّ وأراد بها (الجنّة) وهي المحلّ .

(١) آل عمران : ١٠٧ .

٣ ـ بنية الكناية

التعريف

الكناية هي لفظٌ أُطلق وأُريد به لازمُ معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي .

توضيح التعريف

قال تعالى : **(ولا تجعل يدك مغلولةً إلى عُنُقك ولا تبسُطها كلَّ البسط)**[١] تتضمن هذه الآية المباركة صورتين فنيتين هما : (جعل اليد مغلولةً إلى العنق) و (بسط اليد كل البسط)، والقراءة البلاغية لهاتين الصورتين تؤكد أنّ الله ـ عزّ وجل ـ لم يُردْ من الإنسان أن يتلقّى هذا الكلام في الحدود اللغوية له، بل أراد تفعيلَ عملية التلقّي لتمتد إلى (ما وراء اللغة) أو ما نسميه **(لازم المعنى)** .

فهو أراد من المتلقّي أن يدرك ـ أوّلاً ـ (جَعْلَ اليد مغلولةً إلى العنق) ثم يدرك ـ ثانياً ـ (صفة البخل) وهو لازم المعنى الأوّل، إذ لا يمكن للإنسان أن يعطي غيره وهو قابضٌ على يده عند عنقه، وأن يدرك ـ أوّلاً ـ

---

(١) الإسراء : ٢٩ .

(بَسْطَ اليد كلَّ البسط) وهو الملزوم ثم يدرك ـ ثانياً ـ (صفة الإسراف) وهو اللازم، إذ لا يمكن للإنسان أن يحتفظ بشيء وهو باسط يديه إلى آخر حدّ.

فإذن : استهدفت الآية المباركة أن ينتقل ذهن المتلقّي من الملزوم إلى اللازم، فالكناية هي التعبير اللغوي الذي أُريد منه (ما وراء اللغة)، أو فقل هي ذِكر ملزوم وإرادة لازمه.

ويذكر البلاغيون ـ هنا ـ أن المعنى اللغوي الأصلي (الملزوم) قد يكون مراداً وقد لا يكون كذلك، إذ لا قرينة ـ في الكناية ـ تَصْرِفُ ذهن المتلقّي عن إرادته، ومن هنا نستخلص أن بؤرة التركيز في بنية الكناية هو المعنى (الماورائي) للغة، وأمّا المعنى اللغوي فليس كذلك، وبتعبير منطقيّ : مسكوتٌ عنه.

دلالة البنية الكنائية :

سبق أن ذكرنا أن المعنى الأصلي (الملزوم) قد يكون مراداً في الكلام مع إرادة (لازمه)، ومن هنا تكون الكناية بنيةً متوسطة في دلالتها بين الحقيقة والمجاز. فتقرب من المجاز إذ أنها لفظٌ أُريد به غيره، وتقرب من الحقيقة إذ أنها لفظ قد يراد معناه الحقيقي الوضعي، فيتجاذبها طرفان على النحو التالي :

حقيقة ◄──── الكناية ────► مجاز

فبنية الكناية ثنائية الإنتاج إذ أنها تحتضن في عمقها المعنى المطابق لبنية السطح مع غيره فقولنا : زيدٌ كثير الرماد

يرتد في العمق إلى : زيد كريم + كثير الرماد

فلها إنتاج دلالي موازٍ لسطحها، وهو (الملزوم)، وإنتاج دلالي مستبطنٌ فيها وهو (اللازم).

المكونات البنائية للكناية :

١ ــ **اللفظ** : وهو التعبير الكلامي السطحي، ويسمى (الكناية) .

٢ ــ **الملزوم** : وهو المعنى اللغوي الموازي للسطح الكلامي، ويسمى (المكني به) .

٣ ــ **اللازم** : وهو المعنى (الماورائي) للغة الذي يتوصل إليه ذهن المتلقّي بعد إدراك الملزوم، ويسمى (المكني عنه) .

٤ ــ **عملية الانتقال** : وهي عبارة عن الحركة الذهنية العميقة التي يؤديها المتلقّي من إدراك الملزوم إلى إدراك اللازم .

التحولات في البنية العميقة للكناية :

من الملاحظ أنّ البنية العميقة للكناية تختلف من مثال لآخر في كثافة التحولات فقد تزداد درجتُها وقد تنقص، والسبب يكمن في امتداد سلسلة (التلازمات) وانكماشها، فلنأخذ مثالين لتوضيح ذلك :

المثال الأول : عندما نسمع متكلماً مادحاً لزيد بقوله : (زيدٌ جبان الكلب) أي كريم، فإننا نقوم بحركة ذهنية تراجعية لاكتشاف سلسلة التلازمات كالآتي :

١) زيد جبان الكلب
↓
٢) وجود سبب لجبن الكلب لأنه أمر غير طبيعي
↓
٣) لا سبب الا تأديب زيد له على ذلك
↓
٤) لا سبب لتأديبه إلّا كثرة القادمين له
↓
٥) يكثر الضيوف عند زيد
↓
٦) زيد كريم

المثال الثاني : كذلك نقوم بنفس الحركة الذهنية التراجعية حينما نسمع (زيد كثير الرماد)، فسلسلة التلازمات كالتالي :

١) زيد كثير الرماد
↓
٢) لا سبب لكثرة الرماد إلا كثرة الطبخ
↓
٣) لا سبب لكثرة الطبخ إلا كثرة القادمين
↓
٤) يكثر الضيوف عند زيد
↓
٥) زيد كريم

الانزياح البلاغي وبنية الكناية

ـ **القانون اللغوي** : وهو يفترض أن يستعمل كل تعبير في معناه السياقي، أي أن المعنى والناتج الكلي لا بدّ أن يكون حصيلةً لتعالق المعاني الجزئية المعجمية للكلمات.

ـ **خرق القانون اللغوي** : وهو يكمن في استعمال اللفظ مع إرادة غير معناه السياقي، وهذا يصطدم مع الافتراض السابق.

ـ **العملية التأويلية** : وتتمثل في إرادة (لازم) المعنى لا مطلق (المغاير) له، إذ أن لوازم المعنى تعدّ ـ في العمليات الإجرائية الكلامية ـ من توابع وشؤون المعنى الأصلي، ألا ترى أنك لو قلت (فلانٌ سقط من شاهق) يُعَدّ هذا عند المتلقّي إخباراً بموت فلان، مع أنّك لم تقل (مات)، وما ذاك إلا لأنّ الاخبار بالموت من توابع ولوازم الإخبار بالسقوط من شاهق، ولذلك فإنّ انحراف (بؤرة التركيز) من أصل المعنى (الملزوم) إلى ما ورائه (اللازم) يُعَدّ عملية تأويلية مقبولة لا ينساق الكلام معها إلى هوّة الخطأ، كما أنّنا لا نحتاج إلى القرينة ؛ لأنّ الذي يحتاج لها هو المجاز الذي يعتمد على انتقال الذهن من معنى اللفظ إلى معنىً مغاير له تمام المغايرة، فالمسافة بين المعنيين أوسع من الكناية، فلذلك لا بدّ من المؤشر الذهني لإنقاذ الكلام من الخطأ.

أقسام الكناية

قسّم البلاغيون الكناية باعتبار (المكني عنه) إلى ثلاثة أقسام :

١ ـ **كناية عن صفة** : كقوله تعالى : **(وجوهٌ يومئذٍ نـاضرة)**[1] حيث كنّى به عن الفَرَح والسرور، وهما صفتان للمؤمنين يوم القيامة .

٢ ـ **كناية عن موصوف** : كقوله تعالى : **(إنّهُ على رجْعِهِ لقادرٌ يـوم تُبلى السَّرائر)**[2] وهو كنايةٌ عن يوم القيامة، ونعني بالموصوف الذات التي تصلح أن توصف .

٣ ـ **كناية عن نسبة** : كقولنا : (فلانٌ أدام الله ظلّه) فإن نسبة الدوام لظلّه كنايةٌ عن نسبته له، ومنه قوله تعالى : **(لَيسَ كَمِثْلِهِ شيءٌ)**[3] فإن نفي المثل عن مثله كناية عن نفيه عنه ـ عز وجل ـ .

---

(١) القيامة : ٢٢ .

(٢) الطارق : ٨-٩ .

(٣) الشورى : ١١ .

الخاتمة

الأشكال البيانية في القصيدة الحديثة

سوف نقوم ـ هنا ـ بمهمةٍ تحليلية لبعض النصوص الشعرية الحديثة لنثبت ـ من خلالها ـ أن للبلاغة دوراً مهماً في نقد النص واستكشاف جمالياته، مع أنّنا نؤكد أن البلاغة ليست هي النقد الأدبي، وإنّما قد تكون أداةً يستفيد منها الناقد في إبراز الأساليب الجمالية داخل النص الأدبي.

ووظيفتنا ـ هنا ـ هي تفكيك النص الشعري وفرز الصور البيانية التي أسَّسناها سابقاً، وهو منهجٌ تعليميٌ أقرب منه نقدياً، وسنلاحظ أنّ لغة الشعر الحديث تتميز بكثافة رمزية قد لا يلمسها القارئ من أول قراءة لها، وبالتالي تحتاج العملية التطبيقية إلى تعامل حذرٍ ودقيق.

كما استهدفنا من هذه الخاتمة أن تكون منطلقاً تدريبياً لتطبيق البنى البيانية السابقة على النص الأدبي، وقد اخترنا نصين من الشعر الحديث توخينا فيهما حضور جميع الأشكال الأساسية السابقة.

١ ـ ياسمينة (لأدونيس)[1]

محمدٌ سافر في رغيفْ
ولم يعدْ
وسارةٌ تهبط في مغارهْ
تسأل عن صديقها الشقوقَ . .
. . والحجارهْ
تذوب في منديلْ
وأحمد يغنّي
أغنية المهاجر المطفأ كالقنديلْ
أغنية الضائع في بلادٍ
تأكل حتى جثة القتيلْ
وصالح يدورُ في سحابةٍ
توصله رياحها الأمينهْ
إلى ذرى حديقة
لا جثة ولا ذبابهْ
وكنتُ استيقظ في قصيدتي
في شعبي الطفلِ
كياسمينهْ

هذه القصيدة لأدونيس يعرض فيها حالة بؤس مرّت على شعبه، فهو ينتقي صوراً ليضرب بها على أوتار الحزن في قلب القارئ فهو يقول :

---

(١) ديوان ادونيس : ٢ / ٢٢١ .

(محمدٌ سافر في رغيف) وهذا تعبيرٌ استعاريٌ، حيث استعار (السفر) في الرغيف للبحث عن الرزق ليؤسس لنا حالةً من الغيبوبة التي يمارسها (محمّد) في حالة البحث عن الرغيف حتى أصبح سفراً فيه، ويؤكد هذه الحالة بقوله : (ولم يَعُدّ) لتكون الغيبوبة أكثر حدّة .

ثم يقول : (وسارةٌ تهبط في مغارة) وهو تعبير استعاريٌ - أيضاً - حيث استعار (المغارة) للبيت المتهدم الخالي من الناس للشباهة بينهما، كما أن تعبيره (سارةٌ تهبط) كناية عن أنها كانت في حياةٍ شامخة عالية وما أظنها إلا حياة الأمان والطمأنينة التي هي من أكبر النعم على الإنسان .

وبعدها يقول : (تسأل عن صديقها الشقوق والحجارة) ويعد هذا تعبيراً كنائياً عن الوحدة والانفراد في ذلك البيت إذ أن لازم سؤالها الشقوق والحجارة هو عدم وجود من تسأله، ولازم ذلك وحدتها في ذلك البيت .

ويُكمِل الصورة عن حال سارة فيقول : (تذوب في منديل) وقد استعار (الذوبان) للبكاء، حيث يشتركان في ميوعة الكيان وعدم تماسكه، كما يُعدّ إسناد الذوبان للضمير الذي يعود على سارة إسناداً لما ليس له فهو مجاز عقلي .

وينتقل إلى صورة أُخرى ويقول : (وأحمدٌ يغنّي أغنية المهاجر) وهذه كناية عن هجرة أحمد، إذ أن لازم الذي يغني أغنية المهاجر أن يكون مهاجراً، ويوغل في إلباس الهجرة لباساً مأساوياً ويقول : (المهاجر المطفأ) ليوصل لنا أنّ هذه الهجرة ليست لتكامل الإنسان وبنائه بل لتناقصه وهدمه، فهذا المهاجر قد أطفئ بعد أن كان مشتعلاً، وإسناد (المطفأ) إلى المهاجر مجازٌ عقليٌ .

وأمّا قوله : (المطفأ كالقنديل) فهو تشبيه استهدف من خلاله تكثيف الصورة بمأساوية داكنة، حيث شبَّه المهاجر المطفأ بالقنديل المطفأ، وأين ذلك القنديل المطفأ ؟ ! لا أشك أنه في الطريق المظلم الذي يعبره هذا المهاجر في المدن الغربية .

وبعدها يقول : (أغنية الضائع في بلادٍ) وهنا تتخذ (الأغنية) معنىً آخر وهو (البكاء) ؛ لأن الضائع لا يغني بل يبكي ! ! وهو تعبير استعاري جميل شبه فيه الأغنية بالبكاء في الرنين الذي ينبع من كليهما، أو لأن كليهما مألوفٌ عند صاحبه .

ثم يصف هذه (البلاد) الغربية بأنها (تأكل حِتى جثة القتيل)، وهو استعمال كنائي عن وحشية شعبها الذين ربما طبَعَتْهم الحروب والقتل على ذلك .

ويلتفت لناحية أُخرى ليقدّم صورة أُخرى فيقول : (وصالح يدور في سحابة) وقد استعار (السحابة) للناقلات التي تنقله إلى المنافي البعيدة، للمشابهة بينهما في عدم التوقف، أو لطول المسافة التي يقطعها كل منهما حتى كأنّها (تدور) به ولا تصل إلى نقطةٍ تكون هي النهاية.

ويعمق معنى هذا السفر البعيد بقوله : (توصله رياحها الأمينة) وهذا ترشيح للاستعارة السابقة لأنّ الرياح ممّا يناسب السحاب، وقد أراد بالرياح أصحاب تلك الناقلات ـ استعارةً ـ وأمّا وصفه الرياح (بالأمينة) فلاستثارة القارئ لتكذيب هذه الدعوى ويقول (خؤونة) فهو ذِكْرٌ لشيءٍ وإرادة ضده، وهذا مجازٌ مرسلٌ علاقته الضدية التي بين المعنيين .

وإذا سألناه : إلى أين توصله تلك الرياح ؟ ! فإنه سيجيب : (إلى ذرى حديقة لا جثة فيها ولا ذبابة) وهذه كنايةٌ عن المناطق النائية التي لا يسكنها الناس، فترى حتى الذباب يهرب منها إمّا لشدة بردٍ أو لشدة

حرّ، وأمّا قوله (حديقة) فكأنه أراد بها (خربة) لعلاقة الضدية بينهما .

ثم يقول : (وكنت استيقظ في قصيدتي) وهنا تغيرت شفرة الكلام، وانحرف اتجاهه من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم ليصف لنا الشاعر حاله بين هذه الصور التي كثف عليها الألوان الداكنة، وهاهو يخبرنا بأنه (كان يستيقظ في قصيدته) حيث شبه القصيدة بالدار على نحو الاستعارة المكنية وذكر ما هو من آثارها وهو الاستيقاظ فيها، واستهدف من ذلك أنه كان ـ آنذاك ـ شاعراً يعيش في أحشاء القصيدة .

ثم يخبرنا أين كان ذلك الاستيقاظ، فيقول : (في شعبي الطفل) فهو استعمل (الطفل) كناية عن البراءة للتلازم بينهما ليؤسس لنا مظلومية شعبه وبراءته .

ويختم صورة استيقاظه في شعبه بقوله : (كياسمينهْ) حيث شبه نفسه بها لأنّ كلاً منهما يعطي الأمل للناس ويبث الروح في الحياة من جديد، وقد أحسن الشاعر في قفل هذه الصور السوداء بياسمينة بيضاء لأنّه أبى إلا أن يكون متفائلاً في آخر لحظة .

٢ـ على الجوع أن يفتح الباب
(لأحمد دحبور)[1]

فمُتْ أو تحرّكْ
هي الحرب تكمن في كل باب حواليك
من أيّها تبدأ الآن ؟
إن دماً آثماً لن يخبئ صاحبه . .
. . فتعقّب خطوط الأفاعي تجدها
بهذا يواجهني الماءُ والفقراءُ
فيختلط الماء بالنار
والأرض بي،
انني اتنشّق حزناً مشوباً بضوءٍ
أرى كل شيءٍ . .
ولم يبق شيءٍ . .
فيا فقراء اهجموا سنغير كلٍ الأثاث العتيق
ونستبدل السمّ بالنار في كل بيتٍ
ونرسم للوطن الصعب صورته
نتذكر ما سوف يأتي . .
ونأتي . .

(أحمد دحبور) شاعر فلسطيني كتب للثورة الفلسطينية كثيراً، وهاهو في قصيدته (على الجوع أن يفتح الباب) أحْسَن ـ كعادته ـ توجيه

---

(١) مجلة الاقلام، السنة الثامنة، العدد ١٢ .

الصورة الشعرية لتأخذ مسارها كتعبئة ثورية تتحرك داخل نفوس الشعب وضمائره .

وها هو يبدأ هذه الدفقة الشعرية بقوله : (فمُتْ أو تحرّك) ليطرح خيارين هما الخياران اللذان يصرخان في وجوه جميع أفراد الشعب ليختار أحدهما، فقوله : (فمُتْ) كنايةٌ عن البقاء في الوطن الذي يلزم منه الموت الحتمي، وقوله : (تحرّك) كنايةٌ عن خذلان الثورة حيث أن حركة الإنسان وسفره عن وطنه المغصوب خذلان له ولشعبه .

ثم يعلل طرح هذين الخيارين بقوله : (هي الحرب تكمن في كل باب حواليك) وقد استعار (الباب) للجهة لأنّ كلاً منهما مقصدٌ يُهربُ منه الناس، وهذه الصورة تحل لنا اللغز الذي طرحه بقوله : (فَمُتْ) لأنّ الحرب التي قد اشتعلت في كل الجهات لن تدع أحداً حياً يبقى في ذلك الوطن .

وبعدها يقول : (من أيّها تبدأ الآن) وهذا السؤال يرسم لنا صورة الرعب الذي قد خيّم على رؤوس الناس حتى أن هذين الخيارين لم يكن هناك وقت للتفكير فيهما فعلى الإنسان (الآن) أن يختار فإمّا أن يبدأ من (الموت) أو من (التحرك) .

ويتخذ الكلام ـ بعدَ ذلك ـ صورة التهديد، فيقول : (إنّ دماً آثماً لن يخبئ صاحبه) وهذه كنايةٌ عن أن حَدَثَ المقاومة من الشعب يظهر حقائق الإنسان فلا يمكن أن ينافق أحدٌ ـ هنا ـ فمَن أراد الدفاع عن الوطن يُعرف كمَن أراد الهروب عنه، وهنا أسند الأثم للدم على نحو المجاز العقلي كما أنه أسند (يخبئ) للدمِ على نحو المجاز العقلي ـ أيضاً ـ .

ثم يقول : (فتعقب خطوط الأفاعي تجدها) وهو تجنيس مقطعي حيث شبه الشعب المقاوم الذي يظهر حقائق الناس الخاذلين بالأفاعي

ضمن مقطعين منفصلين، وبعد ذلك تنحرف الصورة لتبين أن ما سبق من كلام ليس عن لسان الشاعر نفسه بل عن لسان غيره فهو يقول : (بهذا يواجهني الماء والفقراء) فقد ذكر (الماء) وأراد به الحياة التي في وطنه على نحو المجاز المرسل لعلاقة السببية بينهما، كما أنه ذكر (الفقراء) لاستثارة المتلقّي لأنهم مستضعفو الشعب .

ثم يفجّر الشاعر مفاجئة باختيار أحد الطريقين السابقين ويقول : (فيختلط الماء بالنار) وذكر (الماء) مجازاً ـ كما سبق ـ و(النار) استعارة للثار ؛ لعلاقة المشابهة بينهما في التمرد والإحراق، وقد عبر باختلاط الماء بالنار كنايةً عن الثأر العظيم الخارق للنواميس، حيث وصل إلى مستوى إفراز هذه الصورة الضدية (الماء بالنار) .

وقد استغل الشاعر صورة الاختلاط السابقة ليسقط وسطها اختلاطاً آخر بقوله : (والأرض بي) وهنا استعار (الاختلاط) للحبّ الشديد .

ويستمرّ في التصوير الحماسي فيقول : (اني اتنشق حزناً مشوباً بضوءٍ) فهنا أسند الاستنشاق للحزن على نحو المجاز العقلي، وهو ما يسمى (تراسل الحواس) حيث تبادلت الحواس في أدوارها فصار ما يحسّ بالوجدان وهو الحزن يُحَسُّ بالشم والتنشُّق، وكأنه أراد أن يؤسّس لنا إحساساً (بالحزن) بصورة حادة .

ثم يقول : (حزناً مشوباً بضوءٍ) فقد استعار (الضوء) للأمل الذي قد اختلط بدموع الفقراء والأطفال، وتعبيره (مشوب) استعارةٌ مكنية حيث شبه (الحزن) بالشيء السائل الذي يمكن أن يشوبه ويمتزج فيه شيء آخر، كما أنّه شبه الضوء ـ الأمل بالشيء المحسوس الذي يمكن أن يشوب ذلك السائل ـ الحزن .

وبعدها يطرح صورة جديدة ويقول : (أرى كل شيء ولم يبق شيء) ويعمق بها الصورة السابقة التي اختلط فيها الحزن بالضوء، فهنا (يرى كل شيء) لأنّه يحمل الضوء - الأمل في قلبه، (ولم يبقَ شيء) وهو ما أشعل الحزن في عينيه وعيون الفقراء، فيكون (أرى كل شيء) كناية عن اقتراب النصر ورجوع الوطن، بينما (لم يبق شيء) كناية عن شدة الظلم الذي وقع تحت وطأته هذا الوطن الجريح .

ثم يستنهض مَن بقي من شعبه بقوله : (فيا فقراء اهجموا سنغير كل الأثاث العتيق) وهذه كناية عن اقتراب النصر واشتعال شموع الأمل من جديد، إذ أنّ لازم (تغيير كل الأثاث العتيق) أن يكون الشعب في اطمئنان ولازمه أن تكون الثورة قد انتصرت، وأعطت أكلها كلّ حين بإذن ربها .

ويستمد في تفاؤله ويقول : (ونستبدل السمّ بالنار في كلٍ بيت) أي سنجعل بدل السموم القاتلة ناراً تتدفأ حولها العائلة، وهو كناية عن حياة الطمأنينة حيث لا حاجة تبعدهم عن دفء المنزل .

وبعدها يقول : (ونرسم للوطن الصعب صورته) حقاً لقد ضاعت ملامح هذا الوطن بعد أن كشط جلده الأخضر ذلك العدو بنيرانه ورصاصه، وقد استعار - هنا - (الرسم) لإعادة الوطن من جديد، وقد وصفه (بالصعب) لطول المعاناة التي رزح الشعب تحت أغلالها، وهو مجاز عقلي إذ أن (الصعوبة) تكون للأفعال لا للذوات كالوطن .

ويوغل في آماله الكبيرة ويقول : (نتذكر ما سوف يأتي) وهذا التعبير الضدي المتصادم بين قوله (نتذكر) و(ما سوف يأتي) أعطى الصورة جرأة تعبيرية عن أن الذي يريده هذا الشاعر هو ما كان متنعماً فيه أيام طفولته وفتوته، فإنَّ تذكر ما سبق هو تذكر ما سيأتي، وهذا قمة

التفاؤل .

وينهي الشاعر هذا الفصل من الصورة بقوله (ونأتي) ليجعل ختام قصيدته هو الإتيان إلى الوطن، لأنه لا يعرف نهاية غير هذه النهاية وختاماً ألذّ من هذا الختام .

علم البديع

مدخل علم البديع

التعريف

علم البديع هو العلم الذي يعرف به طرق تزيين الكلام بعد مطابقته لمقتضى الحال وصياغته بصورة إبداعية.

توضيح التعريف

سبق أن عرفنا أن (علم المعاني) يقوم بوظيفة رصد أحوال الكلام التي يكون بها مطابقاً لمقتضى الحال، كما عرفنا أن (علم البيان) يقوم بوظيفة إبراز المعنى بصور إبداعية وصياغات فنية.

وهاهنا يأتي دور (علم البديع) ليقوم بوظيفة عرضية، وهي تزويق الكلام وإضفاء جمالية شكلية عليه، وتزيينه بزخارف صياغية ربما لا تمس لب المقصود وهو (أصل المراد) بقدر ما تمس قشره وهو الصياغة أو الشكل.

فإذا قرأنا قوله تعالى: **(في سدر مخضود وطلح منضود وظل ممدود)**[1] وجدنا فيه جمالية ملحوظة نابعة من حركة الإيقاع حيث

---

(١) الواقعة :٢٨، ٢٩، ٣٠.

شكّلت الآيات الثلاث تناسقاً صوتياً يتضح ـ أولاً ـ في انسجام النص من حيث تفصيله إلى ثلاثة مقاطع صوتية تُقرأ بإيقاعية موحدة تتمثل في (فعل مفعول) ـ وثانياً ـ في انتهاء الكلمة الثانية من كل مقطع بحرف واحد وهو (الدال) كما أنّ الحرف الذي سبق الدال هو (الواو) والذي سبق (الواو) هو (الدال) و(الضاد) وكلاهما حرف أسناني لِثَوي: أي أنه يحدث عندما يعتمد طرف اللسان على باطن الأسنان، ومقدمه على اللثة.

وهذا التناسق الصوتي في الآيات الثلاث وإنْ لم يكن له مساس بأصل المراد إلا أنه مما يزيد فرادة الكلام ورونقه، فكل ما يضفي على النص جمالية شكلية ومسحة إبداعية لتزويق الواجهة الكلامية، فهو محط الدراسة لهذا العلم، ولا يفوتنا أن ننبه على أن الأشكال البديعية غير محصورة في عدد معين، وقد أوصلها بعضهم إلى مائة وخمسة وأربعين شكلا.

منهج دراسة علم البديع

إن من يدرس الأشكال البديعية التي سجَّلها البلاغيون القدامى يرى أنّهم قاموا بعملية إحصائية / استقرائية لكل ما له دخلٍ في زخرفة البنية الكلامية، ولكنّهم لم يؤسسوا لهم منهجاً يكون منظماً لرصد هذه الأشكال إلا بتقسيمهم علم البديع إلى قسمين متمثّلين في المحسنات المعنوية والمحسنات اللفظية، قاصدين بالأول ما يرجع حسنه إلى المعنى، وبالثاني ما يرجع حسنه إلى اللفظ[1].

إلا أنّ الدقة في درس هذه الأشكال البديعية تنهي شوطها بعدة ملاحظات على هذا المنهج الذي جعل التقسيم السابق محوراً منظّماً لحركة علم البديع:

أولاً: تداخل القسمين في بعض الأشكال مثل (اللف والنشر) أو (المزاوجة) ـ كما سيردُ عليك ـ فهما كما يعتمدان على زخرفة المعنى والتفنن في توزيعه، يعتَمدان على زخرفة اللفظ وموازنة السطح الكلامي بهندسة خاصة، ولا يمكننا أن نجعل جماليتهما نابعة من إحدى الزخرفتين، بل إن الحسن نتج من مجموعهما، وتآزرهما لإظهار فرادة البنية.

---

(١) شرح مختصر المعاني للتفتازاني : ٢/١٣٥.

ثانياً: عدم الدقة في فرز الأشكال البديعية بين القسمين، حيث جعلوا (المشاكلة) و(العكس) من المحسِّنات المعنوية، مع أننا لا نلاحظ أي مبرر فني لذلك، ويكشف ذلك عن عدم وضوح معالم هذا التقسيم، وعدم انضباطه عند التطبيق.

ثالثاً: سعة المساحة في هذا التقسيم بحيث تضيع فيه كثير من الظواهر الجمالية، إذ توجد مجموعة من الأشكال تشترك فيما بينها في ظاهرة جمالية موحدة (كالطباق) و(التسهيم)؛ حيث يشترك الأثنان في ظاهرة تداعي المعاني - كما سيأتي قريبا - إلا أنّ إدراجها ضمن أحد القسمين مع غيرها يبدّد السر الجمالي المشترك فيها ويقلل نسبة الالتفات إليه.

رابعاً: إن هذا التقسيم ليس قائماً على الأساس الجمالي للشكل البديعي، إذ قد تتناول بعض الأشكال البديعية بالشرح والتطويل من دون أن يتضح أساسها الجمالي، ولذلك يفترض أن يُتخذ تقسيم فني يكون فيه الأساس الجمالي محوراً منظماً لعملية الرصد الاستقرائية.

ولذلك حاولنا ـ هنا ـ استكشاف بعض الظواهر الجمالية المشتركة بين عدة أشكال، لتكون أساساً لتنظيم هذه التراكمات من الأشكال على أساس جمالي، وسنعرض لكل محور بالبيان ثم بطرح الأشكال البديعية المنتمية إليه وهي خمس ظواهر:

١ـ قانون تداعي المعاني.
٢ـ ظاهرة اقتراض السطح.
٣ـ ظاهرة تعدد العمق.
٤ـ ظاهرة تجاوز النمط.
٥ـ ظاهرة الهندسة الكلامية:
أ ـ هندسة البنية.
ب ـ هندسة الإيقاع.

قانون تداعي المعاني

تداعي المعاني هو حدوث علاقةٍ بين مدركين لاقترانهما في الذهن، بحيث يستدعي تيار الشعور حضور كلّ منهما عند حضور الآخر، وقد تتسلسل المدركات في الذهن إذ يستدعي الأول منها الثاني، والثاني الثالث.. وهكذا، وأما أسباب حدوث هذه العلاقة بين المدركات الذهنية فهي ثلاثة:

١ــ **التشابه:** فإن الذهن ينتقل من إدراك شيء إلى إدراك ما يشبهه، وكثيراً ما نرى شخصاً فنذكر أخاه الذي يشبهه.

٢ ــ **التضاد** : فإننا إذا ذكرنا (العدل) ينتقل ذهننا إلى معنى (الظلم) - أيضاً - و ما ذاك إلا لأن الضدّ يستدعي حضور ضدّه في الإدراك.

٣ ــ **تكرار الاقتران في الخارج** : فإننا كثيرا ما نرى شخصا فنذكر صديقه الذي نراه معه، فتكرار اقتران شيئين خارجاً يسبّب اقترانهما ذهناً.

وهذه العوامل الثلاثة التي يقوم عليها قانون تداعي المعاني كثيراً ما تحكم كلام الناس؛ و لذلك قالوا (الحديث ذو شجون) أي ذو تفرّع كتفرّع الأغصان، حيث يتفرع من كلّ غصنٍ غصنٌ آخر، و يستدعي كلّ حديثٍ حديثاً آخر .

وقد أطلق بعضُهم على هذا القانون مصطلح **(تيّـــــار الوعــي)** حيث فرّق بين الرواية الأدبية **(الحقيقيــة)** و الرواية **(المتخيّلــة)** بأن الأولى تتعاقب أحداثها طبقاً لتيّار الوعي الذي لا يخضع لمنطق معين و لا لنظام تتابعي خاصٍّ، ولذلك تكون هذه الرواية بعيدة عن الصدفة، بينما الثانية لا تجري طبقاً لقانون تيّار الوعي، ولذلك تحصل فيها الصُّدَف كثيراً[١].

كما أنّ قانون تداعي المعاني جُعل عند البعض أساساً لتفسير (الجمال) في الأشياء، وذلك باعتبار أنّ الإحساس بجمال شيء يكون بسبب إدراك صفاته التي تستدعي أفكاراً عرضية وسارّة في ذهن المُدرِك.

وبما أنه يعتبر هذا القانون نوعاً من التحفيز الذهني فقد يستغلّه المتكلم لإدخال المتلقي في عملية توقّع كيفية امتداد الكلام، وهذا ما نراه في أربعة أشكال بديعية :

١ ـ الطِّبَاق :

وهو الجمع بين الشيء وضده في كلام واحد، و المقصود بالضد ـ هنا ـ هو مطلق المقابل كالوجود و العدم، والسواد والبياض، والنور والظلمة، و الأبوة والبنوة .

ويلاحظ البلاغيون أن بنية الطباق بنية سيالة إذ أنها تكون بين الاسمين كقوله تعالى: **(وما يستوي الأعمى والبصـــير. ولا الظلمـــات ولا النور. و لا الظلّ ولا الحرور)**[٢]، وبين الفعلين كقوله تعالى:**(وأنّـــه هـــو اضحك وابكى وانه هو امات وأحيا)**[٣]، وبين الحرفين كقوله تعالى: **(لـــها**

---

(١) معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب: ١٢٨ .

(٢) فاطر: ١٩، ٢٠، ٢١ .

(٣) النجم : ٤٣ ـ ٤٤ .

ما كسبت وعليها ما اكتسبت) [١]، كما تكون بين المختلفين كقوله تعالى: **(أَوَمَن كان مَيْتاً فأحييناه)** [٢].

والتفسير الجمالي لبنية الطباق خاضع لحركة رأسية وأفقية كالتالي :

يستوي الأعمى (ب) البصير

(أ)

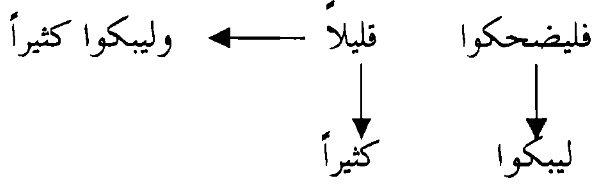
البصير

والخط الرأسي (أ) يمثل حالة التحفيز الذهني المتلقّى من ذكر كلمة (الأعمى) طبقاً لقانون تداعي المعاني، بينما الخط الأفقي (ب) يمثل الامتداد الطبيعي للحدث الكلامي ليشكل انسجاما مع الحركة التوقعيّة للمتلقي.

٢ ـ المقابلة :

وهي أن يأتي المتكلم بمعنيين أو أكثر ثم يقابل كلاًّ على الترتيب كقوله تعالى: **(فليضحكوا قليلاً وليبكوا كثيراً)** [٣].

والملاحظة أن بنية المقابلة تعد حالة مكثّفة من مجموعة طباقات، الأمر الذي يجعل جماليتها نابعة من كثافة الخطوط الرأسية فيها كالتالي:



وقد ذكر البلاغيون أن المقابلة تتفاوت في درجة الكثافة الرأسية، فقد

---

(١) البقرة : ٢٨٦ .

(٢) الانعام : ١٢٢ .

(٣) التوبة : ٨٢.

تكون صاعدة، وقد تكون منخفضة وذلك بالترتيب التالي:

ـ مقابلة اثنين باثنين كقوله تعالى: **(ليضحكوا قليلاً وليبكوا كثيراً)**[١].

ـ مقابلة ثلاثة بثلاثة كقوله تعالى: **(يحلّ لهم الطيبات ويحرّم عليهم الخبائثَ)**[٢].

ـ مقابله أربعة بأربعة كقوله تعالى: **(فأما من أعطى واتَّقى وصدَّق بالحسنى فسنيسّره لليُسرى وأمَّا من بَخِلَ واستغنى وكذَّب بالحُسنى فسنيسّره للعسرى)** [٣].

ـ مقابلة خمسة بخمسة كقول المتنبي:

أزورهم وسواد الليل يشفع لي
وأنثني وبياض الصبح يُغري بي

٣ــ مراعاة النظير:

وهو أن يجمع المتكلم المفردات اللغوية المتناسبة في معانيها في سياق واحد، كقوله تعالى : **(والشمس والقمر بحسبان والنجم والشجر يسجدان)**[٤]، فإن الشمس والقمر والنجم مما تتناسب في معانيها، وهنا يذكر عادة أن من معاني النجم : النبات الذي لا ساق له، فيكون مما يناسب الشجر .

وإذا كان (الطباق) و(المقابلة) قائمان ـ جمالياً ـ على أساس التضاد ليدخلا ضمن قانون تداعي المعاني، فإن هذا الشكل (مراعاة النظير) قائم

---

(١) التوبة: ٨٢.
(٢) الاعراف: ١٥٧.
(٣) الليل : ٥ـ١٠.
(٤) الرحمن : ٤ .

على أساس الاقتران والتناسب الخارجي بين معاني الكلمات، ولذلك يسمى ـ أيضا ـ (التناسب).

والكلمات المتناسبة هي التي يجمعها ما يسمى في المصطلح اللغوي الحديث **(الحقل الدلالي)** وهو مجموعة من المفردات المترابطة دلالة وتوضع - عادةً - تحت لفظ عامّ يجمعها، مثال ذلك الألوان فهي تقع تحت لفظ عامّ هو (لون) ويضم ألفاظاً مثل : أحمر ـ أزرق ـ اصفر ـ أخضر ...الخ.

والذي يجمع الشمس والقمر والنجم ـ في الآية المباركة ـ هو (الأجرام السماوية)، ومثال آخر قوله تعالى : **(يخرج منهما اللؤلؤ والمرجان)**[1] إذ يجمع كلا من اللؤلؤ والمرجان حقل دلالي واحد هو (الكائن البحري).

٤ ـ التسهيم (الإرصاد) :

وهو أن يُذكر قبل آخر الفقرة أو البيت الشعري ما يدل على آخره إذا عُرِف الروي كقوله تعالى : **(وما ظلمهم الله ولكن كانوا أنفسهم يظلمون)**[2]، فالتسهيم يتحقق بكلمة (ظلمهم) التي تحفز ذهن المتلقي ليدخل بتوقعاته في صناعة المعنى، ويكتشف قفل الفقرة التي لا بد أن تنتهي بقوله (يظلمون)، ومنه قول الشاعر[3]:

---

(١) الرحمن : ٢٢.

(٢) النحل : ٣٣.

(٣) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : ٢٤.

ربَّ ورقـــاء هتـــوفٍ في الضحـــى

ذات شـــجو صدحـــت في فنـــن

ذكـــرت إلفـــاً ودهـــراً صالحـــ

فبكـــت حزنـــاً فـــهاجت حَزَنـــي

فبكـــائي ربمـــا أرَّقـــها

وبكاهـــا ربمـــا أرقـــني

ولقـــد تشـــكو فمـــا أفهمـــها

ولقـــد أشـــكو فمـــا تفـــهمني

غـــير أنـــي بِـــالجوى أعرفـــها

وهـــي أيضـــا بـــالجوى تعرفـــني

وبما أن التسهيم خاضع لعملية تداعي المعاني فلذلك قد يكون اللفظان (المتساهمان) متفقين اشتقاقا ـ كما في الأمثلة السابقة ـ لتحقيق عامل التشابه، وقد يكونان من حقل دلالي واحد لتحقيق عامل الاقتران الخارجي كقول السيد مصطفى جمال الدين في قصيدة **(علـى ضفاف الغدير)**[1]:

واذا هـــزَّت المخـــاوف روحـــاً

وارتمـــى خـــافقٌ بـــها مذعـــور

قَرَّبتنـــا الى جراحـــك **نـــار**

وهدانـــا الى ثبـــاتِكِ **نـــور**

باعدتنـــا عـــنْ قومنـــا لغـــةُ الحـــبّ

فظنُّـــوا أنَّ اللبـــاب القشـــور

(١) مصطفى جمال الدين: الديوان : ٢٢٤.

فان (النار والنور) من حقل دلالي واحد هو (المضيء)، كما أن (اللباب والقشور) من حقل (أجزاء الثمرة).

كما يكونان متنافرين لتحقيق عامل التضاد، كقول السيد مصطفى جمال الدين في نفس القصيدة:

دعونا نرم الحجارة من كفٍّ
صغيرٍ يَحميه عزمٌ كبيرُ

وبما أن التسهيم يعتمد عملية الموازاة لتوقع المتلقي فهو يعتمد على سياقية محددة يمكن للمتلقي أن يفعل توقعاته، ولذلك تظهر فرادة (التسهيم) في الشعر العمودي الذي يتكئ على امتداد محدد وقافية خاصة، بينما الشعر الحرّ ـ مطلقا ـ تضعف فيه هذه الظاهرة البديعية، لعدم اعتماده رويا خاصا ولا امتداداً مضبوطاً، ومع ذلك فقد تدخل هذه الظاهرة الشعر الحر، كقول السيّاب في (المسيح بعد الصلب)[1]:

كم حياة سأحيا: ففي كل حفرهْ
صرت مستقبلا..
صرت بذرهْ
صرت جيلاً من الناس في كل قلب
دمي قطرة منه ...
أو بعض **قطرة**

فهذه الدفقة الشعرية يمكننا أن نتوقع قفلها منذ أن قال: (في كل قلب دمي قطرة منه)، ونستنتج من ذلك أن ظاهرة التسهيم تضعف أكثر في النص النثري لعدم اعتماده على مقاطع واضحة، إلا أن النص القرآني لما

---

(١) مختارة أدونيس : ١٠١.

أعتمد الصياغة التراتبية في آياته أمكننا أن ندخل فيه بتوقعاتنا ـ كما في الآية السابقة ..

ظاهرة اقتراض السطح

وهي أن يعمد المتكلم إلى بنية سطحية قد ارتبطت بفن خاص أو فئة خاصة، فيستعملها في غير فنها، أو عند فئة أخرى، كأن يأخذ الشاعر المتغزّل طريقة علماء الكلام لإنتاج معنى غزلي، أو يأخذ المادح طريقة يستعملها الذامّ لإنتاج معنى المدح.

ونسميه **(اقتراض السطح)** لأن المتكلم قد اقترض بنية سطحية، واستعملها في غير الاتجاه الطبيعي لها لإنتاج سياق بديعي.

ولا يخفى ما في هذه الظاهرة من الملاحة التي تثير المتلقي وتجلب انتباهه، والأشكال البديعية التي تنتمي لهذه الظاهرة ثلاثة:

١ـ تأكيد المدح بما يشبه الذم:

وهو أن يقترض المتكلم صياغة من صياغات الذمّ لإنتاج المدح وهو يأتي على شكلين[1]:

الشكل الأول:

صفة ذم منفية + استثناء + صفة مدح

---

(١) محمد عبد المطلب: البلاغة العربية : ٣٨٩.

كقوله تعالى: **(لا يسمعون فيها لغواً ولا تأثيماً إلا قِيلاً سلاماً سلاماً)**[1] والإنتاجية الفنية فيه تكمن في أن المؤمنين إذا قُدِّر لهم أن يسمعوا كلاماً لاغياً أو آثماً في الجنة فهو قولهم (سلاماً سلاماً) مع أنه كلام حسن مستحسن، فينتفي سماعهم للغو والتأثيم.

الشكل الثاني:

صفة مدح + استثناء + صفة مدح

كما ورد عن النبي صلى الله عليه وآله وسلم (**أنا أفصح العرب بَيْدَ أنّي من قريش**) والإنتاجية الفنية فيه تكمن في أن النبي صلى الله عليه وآله وسلم هو أفصح العرب وإذا قدّر له ما يُضعف فصاحته فهو كونه من قريش، مع أنها صفة مدح تزيد من فصاحته، لما عرفت به قريش من أفصحيتهم على العرب، فينتفي عنه كل ما يضعف فصاحته.

فكلا الشكلين يتّكآن على مصادمة المستثنى (قول السلام ـ الانتماء لقريش) مع فاعلية أداة الاستثناء، ومفاجئة المتلقي بعكس ما يتوقعه، فالصياغتان (ذَمِّية) إلا أن الإنتاجية (مدحيَّة).

٢ـ تأكيد الذم بما يشبه المدح:

وهو أن يقترض المتكلم صياغة من صياغات المدح فيستعملها لإنتاج الذم وهو ـ كسابقه ـ يأتي على شكلين:

الشكل الأول:

صفة مدح منفية + استثناء + صفة ذم

كقولك (فلان لا خير فيه إلا أنه فاسق)

---

(١) الواقعة : ٢٥ ـ ٢٦ .

الشكل الثاني:

صفـــة ذم + استثنـــاء + صفـــة ذم

كقولك (فلان فاسق إلا أنه تارك للصلاة)

٣ــ المذهب الكلامي:

وهو أن يقترض المتكلم طريقة المتكلمين أو مصطلحاتهم لإنتاج معنى غير كلامي كقول الشاعر:

مســـألة الـــــــــــدور جـــرت
بيـــــني وبـــــين مـــــن أحِـــــبْ
لــــــولا مشـــــيبي مـــــا جفـــــا
لــــــولا جفـــــاه لم اَشِـــــبْ

فإن مسألة الدور من مسائل علم الكلام، وقد استعملها الشاعر لانتاج معنى غزلي.

وقد ذكر البلاغيون للمذهب الكلامي أمثلة كثيرة لا يخلو أكثرها من نظـر، لأن أمثلتهم لم تخـرج عن العمـق الكلامي، وأشهر استشهاد له ـ عندهم ـ قوله تعالى: **(لو كان فيهما آلهة إلا الله لفســدتا)**[1] وواضح أن هذا التعبير جاء على طريقة علماء الكلام إلا أن الفكرة التي يعالجها فكرة كلامية، وهي (إثبات وحدة الصانع)، والمطلوب من هذا النمط البديعي أن تكون الصياغة على طريقة علماء الكلام، وأما الإنتاجية فلا تكون كلامية.

وبهذا الفهم الذي طرحناه يمكننا أن نوسع دائرة هذه الظاهرة لاقتراض صياغة من أيّ فنّ لإنتاج معنى جديد كاقتراض السطح الفقهي

(١) الانبياء : ٢٢.

في قول صفي الدين الحلي:

ولقـــد بذلـــتُ النفـــسَ إلا أنّـــنيٍ
خـــادعتُكم فبذلـــتُ مـــالا أملِـــكُ
شـــــرطي بـأنّ حشاشــتي رقٌّ لكـــمِ
و**الشـــــرط** في كـلِّ المذاهـب أملـكُ
لا تعملـــوا قبـــل اللقـــاء بقتلـــتي
وصِلُـوا فذلـك **فـــائتٌ يســـتدركُ**

واستعمال فكرة (الشرِط) و (الفَوْت) مما يستعمله الفقهاء، وقد اقترض السطح الكلامي أيضا في هذه القصيدة بقوله:

زعــم الوشــاة بــأن هويــت ســواكمِ
يـــا قوتِـــل الواشـــي فـــأنّى يؤفـــكُ
عــار علــيَّ بــأن أكــون **مشـــرِّعاً**
ديـن الهـوى ويقـال إنـي **مشـــركُ**

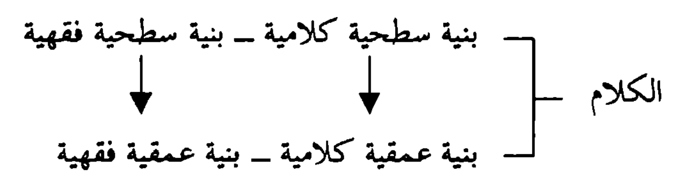
فمسألة (التشريع) و(الشرك) من المسائل الكلامية، وقد استغلها لانتاج معنى غزلي، ومن الاقتراض (الفقهي) - أيضا - قول سراج الدين الحكيم:

ضمن التلطف منك وصلي في الهوى
لكـن أطـال ومـا **وفـــى بضمانِـــهِ**

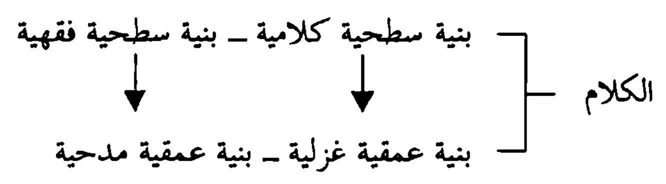
ومن الاقتراض (البلاغي) قول أبي الحسن بن مطروح:

لســتُ أنسـى فيـه ليـلاتٍ مضـت
مــع مــن أهــوى وســاعات أنيقــهْ
ولئــن أضحــى **مجـــازاً** بعـــده
فغرامـــي فيـــه مـــازال **حقيقـــهْ**

فالجمال في كل هذه الأشكال والاقتراضات نابع من المفارق التي يشعر بها المتلقي بين البنية الظاهرة والبنية الباطنة للكلام، فيكون الفارق الأساس بين الاستخدام البديعي والاستخدام العلمي للسطح الكلامي هو في موازاته وعدم موازاته للعمق، فالاستخدام العلمي يمثل الشكل التجريدي التالي:



بينما الاستخدام البديعي الذي يمثل ظاهرة (الاقتراض) يتمثل في الشكل التجريدي التالي:



وهذا التعريف هو السر الذي يجعلنا نتنظر في أمثلة البلاغيين التي طرحوها من دون دقة في رصد جمالياتها.

ظاهرة تعدد العمق

وهي أن يصوغ المتكلم سطحاً كلامياً متضمناً لمعنيين، وهو ما يسمى في اصطلاح الأصوليين (استعمال اللفظ في معنيين)، وإذا كان الاستعمال يسري إلي المعنيين فان بؤرة التركيز الذي تعبر عن (المراد) ربما تسري إلى أحدهما فقط، وتوضيح ذلك :

إن العلاقة بين اللفظ والمعنى تمر في العمليات الكلامية بثلاث مراحل أساسية هي :

صلاحية الدلالة : ونعني بذلك كفاءة اللفظ في أداء دلالته على المعنى بقطع النظر عن استعماله، بل الاستعمال يقع على اللفظ المفروغ عن كفاءته الدلالية .

الاستعمال : وهو ذكر اللفظ بما يحمل من معنى ؛ أي تلفّظٌ مقارنٌ لقصدِ معنى، وغالباً ما يكون المعنى المقصود هو نفس ما يحمل اللفظ كفاءة الدلالة عليه .

الإرادة : وهذه المرحلة تعني توجيه المتلقي إلى معنى معين في الخارج، فيكون اللفظ لا يحكي عن معنى في الذهن فحسب وإنما يقوم بانعكاس للخارج، ويبرز الفرق بين المرحلة الثانية والثالثة في الكلام المجازي حيث **يستعمل** المتكلم مفردة (البحر) - عند قوله (تكلم البحر) - في الوجود

المائي الواسع، ولكنه **يريد** الرجل العالِم، فاختلف المقصود في مرحلة الاستعمال عن المقصود في مرحلة الإرادة.

وبعد هذا التقسيم يتضح المقصود من أن اللفظ في مرحلة الاستعمال يسري إلى كلا المعنيين ولكنه في مرحلة الإرادة قد لا يسري إلا إلى معنى واحد .

والهدف الفني من هذه الظاهرة البديعية(ظاهرة تعدد العمق) قد تكون تفعيل ذهن المتلقي لتحريك إحساسه بالبحث عن (المراد)، كما قد يكون للإبهام والتعمية عليه، وقد رأينا أنها أساس لجمالية ثلاثة أشكال بديعية:

١ـ التورية

وهي أن يذكر المتكلم لفظاً له معنيان أحدهما قريب سياقياً والآخر بعيد وهو المقصود والمراد من الكلام، كقوله تعالى: **(الرحمن على العرش استوى)**[1] فان لفظ (استوى) له معنيان أولهما ـ وهو القريب ـ: الاستقرار في المكان، وثانيهما : الاستيلاء والسيطرة على الشيء وهو المقصود.

فظاهرة التورية تعتمد على تعدد العمق إلا أن بؤرة التركيز متوجهة للمعنى البعيد من البنية العميقة كالشكل التالي :

البنية السطحية	استوى	الرحمن على العرش
البنية العميقة	استقرّ	
	استولى	◄──── بؤرة التركيز

ولا يخفى أن تحديد المعنى (البعيد) من المعنى (القريب) بالنظر إلى السياق الكلامي تارة، وبالنظر إلى الألفة الاستعمالية أخرى.

(١) طه : ٥.

وقد قَسَّم البلاغيون التورية إلى قسمين:

الأول: التورية المرشحة: وهي التي يذكر فيها ما يلائم المعنى القريب كقول الذهبي:

يـا عـاذلي فيـه قُـل لي
اذا بـدا كيـف أسـلو
يمـرُّ بـي كـل يـوم
وكلمـا (مـرَّ) يحلـو

فكلمة (مرّ) لها معنيان القريب منهما: مأخوذ من المرارة، والبعيد مأخوذ من المرور، وقد ذكر ما يناسب المعنى القريب وهو قوله (يحلو)، ومثله قول الشاعر:

مـذ هِمْـتُ مـن وجـديَ في خالهـا
ولم أصـل منـهُ إلى اللثـم
قـالت قِفـوا واستمعوا مـا جـرى
خـاليَ قـد هـام بـه عمّـي

فكلمة (خال) معناها القريب هو أخو الام، ومعناها البعيد هو الشامة، وقد ذكر ما يناسب المعنى القريب بقوله (عمي).

الثاني: التورية المجردة: وهي التي لم يذكر فيها ما يلائم المعنى القريب كقول الشاعر:

أرى العقـد في ثغـرهِ محكمـا
يرينـا الصحـاحَ مـن الجوهـرِ

فقوله: (الصحاح من الجوهر) له معنى قريب وهو كتاب (الصحاح) اللغوي للجوهري، ولم يذكر في البيت ما يناسبه، ومعنى بعيد وهو أسنان المحبوبة الشبيهة بالجواهر الصحاح .

ونلاحظ أن (التورية المرشحة) تمد الكلام بكثافة سياقية تتجه إلى المعنى القريب، ولذلك يتحدد كلا المعنيين بالناتج السياقي فيها، بينما (التورية المجردة) تعتمد على الأنس الذهني بين اللفظ والمعنى القريب، ولذلك يتحدد كلا المعنيين على أساس الألفة اللغوية للكلمة.

ولا يخفى أن التورية المرشحة أكثر فنية إذ يختفي فيها المعنى البعيد (المقصود) أكثر بسبب الحزم الضوئية ـ السياقية ـ المتسلطة على المعنى القريب.

٢ـ الاستخدام:

وهو أن يذكر المتكلم لفظاً له معنيان ويريد به أحدهما، ثم يذكر ضميراً يرجع على الثاني منهما، كقول الشاعر:

وللغزالة شيء من تلفّته
ونورها من ضيا خديه مكتسب

فكلمة (الغزالة) لها معنيان أحدهما: الحيوان المعروف، وقد قصده الشاعر في الشطر الأول، وثانيهما: الشمس، وقد عاد الضمير عليه في قوله (ونورها) .

وظاهرة الاستخدام تعتمد فنياً على تعدد العمق فيها، وانتقال بؤرة التركيز من معنى إلى معنى داخل البنية العميقة كالشكل التالي:

بؤرة التركيز أولاً
للغزالة
شيء من تلفته ونورها
الحيوان
بؤرة التركيز ثانيا
الشمس

وقد يكون الاستخدام معتمداً على تعدد العمق في أكثر من معنيين

كقول ابن الوردي:

فقـــالت لي وقـــد صرنـــا
إلى عــــين قصدناهــــا
بذلـــتَ العـــينَ فاكحلْـــها
بطلعتــــها ومجراهـــــا

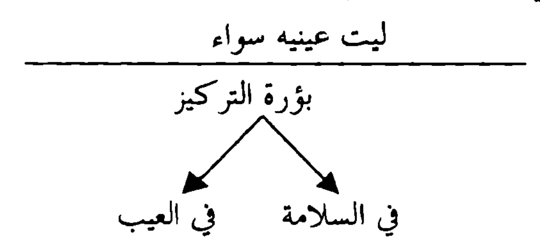
فـالمعنى الأول لكلمـة (العـين) الـتي في البيـت الثـاني: الذهـب ـ وهـو المقصود بنفس الكلمة ـ وقد عاد الضمير عليها في قوله (فاكحلها) بمعنى العين الباصرة، وفي قوله (بطلعتها) بمعنى الشمس، وفي قوله (ومجراها) بمعنى العين النابعة.

٣ـ التوجيه:

وهو أن يذكر المتكلم تعبيراً محتملاً لمعنيين متضادين كالمدح والذم كقول بشار بن برد في رجل أعور:

خـــاط لي عمـــرو قبـــاءْ
ليـــت عينيـــه ســـواءْ

فيحتمل أن تكون عيناه سواءً في السلامة، فيكون الكلام مدحاً، أو في العيب فيكون ذمّاً، وهذه البنية تعتمد على تردد بؤرة التركيز لقصد الإبهام على المتلقي كالشكل التالي:



ظاهرة تجاوز النمط

نقصد بظاهرة تجاوز النمط أن يأتي المتكلم بصياغة خاصة تنتج معنى خارقاً للنواميس والسنن الطبيعية، ومتمرداً على قانون الواقع، لإنتاج واقع جديد وصياغة طبيعية فنية.

وقد جعلنا هذه الظاهرة أساساً لتفسير جمالية ثلاثة أشكال بديعية وهي التجريد والمبالغة وحسن التعليل:

١ـ التجريد :

وهو أن ينتزع المتكلم من شيءٍ شيئاً آخر لغرض بلاغي في ذلك الشيء، وقد يكون (المنتزع منه) نفس المتكلم كما قد يكون غيره، وقد رصد البلاغيون أشكالاً عدة لصياغات ظاهرة التجريد وهي كالتالي[1]:

أ ـ أن يكون التجريد حاصلاً بلفظ (مِنْ) كقولك (لي من فلان صديق حميم) حيث انتزع من (فلان) شخصاً آخر مثله، والإنتاجية الفنية فيه هو أن (فلاناً) بلغ في صفة الصداقة حداً صح معه أن ينتزع منه صديقاً آخر.

ب ـ أن يكون التجريد حاصلاً بلفظ (الباء) كقولك (لئن سألت

---

(١) عبد العزيز عتيق: علم البديع : ١٨٩.

فلاناً فقد سألت به البحر) حيث انتزع من (فلان) بحراً. والإنتاجية الفنية هي أن فلاناً بلغ في صفة الكرم حداً صح معه أن ينتزع منه بحر مبالغة في كمال تلك الصفة فيه.

ج ـ أن يكون التجريد حاصلاً بلفظ (في) كقوله تعالى ـ في بيان حال أهل النار ـ : **(لهم فيها دار الخلـــد)**[1] و(دار الخلد) هي نفسها جهنم، والإنتاجية الفنية هي أن جهنم بلغت من حرارتها وعذابها حداً يصح معه أن ينتزع منها جهنم أخرى.

د ـ أن يكون التجريد حاصلاً بخطاب الانسان لنفسه، كقول السيد مصطفى جمال الدين:

ظمِـئَ الشـعرُ أم جفـاكَ الشـعورُ
كيـف يظمـا مـن فيـه يجـري الغديـرُ

حيث وجه الخطاب في قوله (جفاكَ) إلى نفسه، والإنتاجيـة البلاغية ـ هنا ـ هي طرح الخطاب بأسلوبٍ حواري تراتبي.

هـ ـ أن يكون التجريد حاصلاً بطريق الكناية كقول الأعشى:

يـا خـيرَ مَـنٍ يركـبُ المطـيَّ ولا
يشرب كأساً من كـفٍّ من بخلا

فالشاعر انتزع من الممدوح شخصاً كريماً علـى سبيل الكناية، إذ لازم أنه يشرب ٍمن كـف الكريـم ـ مع أنـه يشرب مـن كفـه ـ هـو أن يكـــون كريماً ، فالإنتاجية الفنيـة هي بلوغـه شـأواً في الكـرم وحـدّاً عظيماً، ولا يخفى أن تركيز الشاعر على (الكـف) لأنـها مظـهر الكـرم والعطاء.

(١) فصلت : ٢٨.

٢ــ المبالغة

وهي أن يدعى أن وصفاً بلغ من الشدة حداً مستبعداً أو مستحيلاً، ولا شك أن بلوغ الشيء ذلك الحد يعد خروجاً عن النمط، وسنن الواقع، وقد قسم البلاغيون المبالغة إلى ثلاثة أقسام:

١ــ **التبليغ:** وهو أن يكون الوصف ممكناً (عقلاً وعادة) أي ليس مستحيلاً وقد يقع خارجاً، كقول أمير المؤمنين عليه السلام (إن البهائم همّها بطونها، وإن السباع همّها العدوان على غيرها، وإن النساء همّهن زينة الحياة الدنيا والفساد فيها)[١]، ومما لا شك فيه ليس كل النساء همهن ذلك، ولكن ذكره مبالغة، وهو ممكن عقلاً وعادة.

٢ـ **الإغراق:** وهو أن يكون الوصف ممكناً (عقلاً لا عادة) أي ليس مستحيلاً ولكنه لا يقع خارجاً، كقوله عليه السلام ـ عند دفن فاطمة الزهراء عليها السلام ـ (أما حزني فسرمد، وأما ليلي فمسهَّد)[٢] فعدم انتهاء الحزن طول الحياة وسهر الليالي أبداً مما هو ممكن عقلاً إلا أنه لا يقع خارجاً، فذكره عليه السلام مبالغة في حزنه.

٣ـ **الغلو:** وهو أن يكون الوصف مستحيلاً (عقلاً وعادة) أي أن حصوله على خلاف السنن الطبيعية كقوله تعالى: **(يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسَسه نار)**[٣] فان إضاءة الزيت من دون أن تمسه النار محال عقلاً.

وهنا إشارة مهمة هي أن هذه الأقسام الثلاثة من المبالغة تختلف عن الكذب الذي هو الإخبار بوقوع شيء لم يقع مع استجهال السامع والإيهام عليه، بينما المبالغة نمط من الأنماط البلاغية الأدبية الشائعة على

---

(١) نهج البلاغة : ٣٣٠.

(٢) نهج البلاغة : ٤٦٠.

(٣) النور : ٣٥.

ألسنة المتكلمين، وهي إبداع تصعيد الحدث، وتطعيمه شحنات خيالية تنقل تفاعل المتكلم إلى المتلقي، ولذلك تدخل المبالغة الخطابَ المقدس كالنص القرآني ونصوص المعصومين عليهم السلام دون أن تكون مستهجنة أو قبيحة، بل تكون مما يزيد الكلام حسناً ويكسوه جمالاً.

ويذكر البلاغيون في هذا الصدد أن (الغلو) من بين أقسام المبالغة يحسن إذا دخل عليه ما يقرب به إلى الصحة، وهي عدة ألفاظ:

أ ـ لفظ (كاد) كقوله تعالى: **(تكاد السموات يتفطَّرْن منه وتنشقُّ الأرض وتخرُّ الجبال هدًّا)**[1] وقد جاءت هذه الآية في سياق التعليق على ادعاء الولد لله عز وجل، ودخول (كاد) جعلت الإخبار على نحو المقاربة لا الحصول، فبدخولها يقترب الكلام إلى النمط والواقع.

ب ـ لفظ (لو) كقوله تعالى: **(لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيتَه خاشعاً متصدّعاً من خشية الله)**[2] ولا شك أن (لو) تخرج الكلام مخرج الفرضية لا الحصول.

ج ـ أدوات النفي كقوله تعالى : **(إنك لن تَخرِقَ الأرضَ ولن تبلُغ الجبالَ طُولا)**[3] فان مقتضى النفي هو عدم حصول الحدث ولذلك يقرب الكلام به إلى الصحة بل يصل إليها.

وأما التعبير الذي لم تدخل عليه هذه الأدوات المقربة إلى النمط فليس حسناً كقول أبي نؤاس:

واخَفْت أهلَ الشركِ حتى أنَّه
لتخافك النطفُ التي لم تخلقِ

---

(١) مريم : ٩٠.

(٢) الحشر :٢١.

(٣) الإسراء : ٣٧.

بل قد أوصله ابن رشيق إلى الخروج عن الحق[١] لقوله تعالى:**(يا أهل الكتاب لا تَغْلُو في دينكم غير الحقّ)** [٢].

ولكن هذا الكلام لا يخلو من نظر يتلخص في هذه الإشكاليات:

أولاً: أن الغلو في الدين يختلف عن الغلو الاصطلاحي الذي هو أحد أقسام المبالغة، فالمعنى الأول ـ وهو يرجع للمعنى اللغوي ـ يعني تجاوز الحد والإفراط في المعتقدات الدينية، والآية مسوقة رداً لمن يدعي أن عيسى بن مريم عليه السلام ابناً لله عز وجل، بينما المعنى الثاني ـ وهو المعنى الاصطلاحي ـ أن تُصعِّد الحدث بذكرك وصفاً مستحيلاً في الكلام كظاهرة بلاغية نابعة من خصوصية اللغة متفق عليها بين طرفي الخطاب.

ثانياً: أن هذا القول يصطدم مع بعض النصوص القرآنية التي جاءت على نسق (الغلو) ولم تدخل فيها تلك الأدوات، كقوله تعالى: **(وبلغت القلوبُ الحناجر)**[٣] ومن فسرها على معنى (كادت أن تبلغ) فقد خرج بالقرآن عن البلاغة وأخضعه إلى القوانين التي استنبطها، وكذلك قوله تعالى: **(وما أمر الساعة إلا كلمح البصر أو هو أقرب)**[٤]، وكذلك قول أمير المؤمنين عليه السلام : (كلامكم يُوْهي الصمَّ الصِّلاب).

ثالثاً: لا نرى مبرراً بلاغياً لقبح (المبالغة / الغلو) التي لم تحضر فيها الأدوات السابقة، وظني أن الذي ساقهم لذلك هو اختلاط مفهوم المبالغة بمفهوم الكذب، وبالتالي فما ذكره البلاغيون من أن محور مقبولية (المبالغة / الغلو) وعدمها هو حضور الأدوات السابقة غير صحيح بل

---

(١) علم البديع لعتيق : ١٠٦ .

(٢) المائدة : ٧٧ .

(٣) الاحزاب : ١٠.

(٤) النحل : ٧٧.

محور المقبولية وعدمها هو فنية المبالغة وانسجامها مع الذوق الإبداعي أو عدمهما.

٣ـ حسن التعليل:

وهو أن يلتمس المتكلم للظاهرة علة أدبية طريفة تناسب غرضه، بدلاً من علتها الحقيقية، كقول ابن الرومي:

أما ذُكاء فلم تصفرّ إذ جَنَحَ
إلا لفرقة ذاك المنظر الحسنِ

فالعلة الأدبية التي التمسها ابن الرومي لاصفرار ذكاء - وهي الشمس عند ميلها للغروب - هو ما يصيبها من فرقة وجه الممدوح، لا السبب العلمي المعروف من دوران الأرض حول محورها.

ومنه ما قيل:(إنما خلق الله في الإنسان لساناً واحداً وأذنين ليسمع ضِعْفَ ما يتكلم...) والعلة الحقيقة من خلق الأذنين هو التوازن في السماع، وهو عند جميع الحيوانات، بينما خلق اللسان واحداً لعدم غرض يستوجب الثاني.

والملاحظ أن حسن التعليل كما يتحرك في دائرة الخروج عن النمط والسنن الطبيعية يتحرك في دائرة التحول في البنية العميقة كالتالي:

توجد علة حقيقية لخلق أذنين ولسان
↓
تغييب هذه العلة الحقيقية
↓
إيجاد علة تتناسب مع ذم كثرة الكلام
↓
السطح الكلامي

الهندسة الكلامية

نقصد بالهندسة الكلامية عملية توزيع الدفقة الكلامية، على شكل متسق ومنتظم من حيث تناظر حدودها أو انتظام أبعادها، أو اتحاد بعض أصواتها أو اقترابها مخرجاً.

وهذه الهندسة الكلامية تقنية سطحية لا تتعدى البنية الظاهرية، فما هي إلا زخرفة قشرية، اعتمدت إبراز بعض المظاهر الشكلية لتكون غلافاً فضيا يمسح الكلام بِمَسحةٍ براعة وجمال.

ولا يكن قولنا إنها زخرفة قشرية إيهاما منها بعدم أهميتها وإقصائها من دائرة الأدبية ـ كما فعل الكثير ممن درس علم البديع ـ وإنما المقصود أن هذا الإبداع تكون منطقة عمله في قشرة الكلام وهي الطبقة الصوتية والتوزيعية.

وإذا كنا نجعل الهندسة الكلامية محوراً لكثير من الأشكال البديعية فنحن نقسمها إلى قسمين: (هندسة بنائية) و (هندسة إيقاعية).

أ ـ الهندسة البنائية :

وهي الهندسة التي تطرأ على توزيع مفردات البنية الكلامية، وكيفية انتظام هيكلها وتركيبها، وينتمي لها عدة أشكال:

١ـ اللف والنشر:

وهو أن يذكر المتكلم متعدداً ثم يذكر ما لكل واحد من ذلك المتعدد من دون أن ينص على ذلك، ثقة بالسامع في إرجاع كل تفصيل لما يناسبه كقوله تعالى: **(ومن رحمته جَعَلَ لكم الليل والنهار لتسكنوا فيه ولتبتغوا من فضله)**[1] فذكر المتعدد وهو (الليل والنهار) ثم ذكر كلّ واحد منهما على حدة، فذكر ما لليل بقوله: **(لتسكنوا فيه)**، ثم ذكر ما للنهار بقوله: **(ولتبتغوا من فضله)** والتمثيل البصري لهذا التوزيع كالتالي:

١ ـ أ + ب + تفصيل أ + تفصيل ب

٢ ـ أ + ب + تفصيل ب + تفصيل أ

فالشكل (١) يمثل لنا توزيع بنية النشر على شاكلة بنية اللف، وهو ما يسمى (اللف والنشر المرتب)، والشكل (٢) يمثل توزيع بنية النشر على عكس بنية اللف وهو ما يسمى (اللف والنشر غير المرتب) أو (المشوش).

ومثال الأول قول الشاب الظريف:

رأى جسدي والدمعَ والقلبَ والحشا
فأضنى وأفنى واستمالَ وتيّما

ومثال الثاني قولك: (هو ليل وورد ومسك خداً وأنفاساً وشعراً).

وهناك بنية تلحق ببنية اللف والنشر وهي أن يتقدم تفصيل ثم يختم الكلام بمتعدد يناسب ذلك التفصيل من دون صراحة كقوله تعالى: **(لا تُدركه الأبصارُ وهو يُدرك الأبصارَ وهو اللطيف الخبير)**[2] فقوله (اللطيف) مأخوذ من اللطف والرقة والتناهي عن الحواس، وهو مما يناسب قوله (لا

---

(١) القصص: ٧٣ .

(٢) الانعام: ١٠٣.

تدركه الأبصار)، وقوله (الخبير) أي المطلع على خفايا الأمور، وهو مما يناسب قوله (وهو يدرك الأبصار)، والتمثيل البصري لها كالتالي:

تفصيل أ + تفصيل ب + أ + ب

وتكثر هذه البنية في النصوص القرآنية، إلا أنها في حاجة إلى دقة اكتشاف وحسن ذائقة، وإذا كانت هذه البنية مرتبة فقد يأتي هذا النمط البديعي ببنية مشوشة - أيضاً - كقوله تعالى: **(تكاد السموات يتفطّرن من فوقهنّ والملائكة يسبّحون بحمد ربهم ويستغفرون لمن في الأرض ألا إن الله هو الغفور الرحيم)**[1] فإن قوله (الغفور) مما يناسب قوله (ويستغفرون لمن في الأرض)، وقوله (الرحيم) مما يناسب قوله (تكاد السموات يتفطرن..).

٢ ـ المشاكلة :

وهي أن يعبر المتكلم عن شيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته كقوله تعالى: **(تَعْلَمُ ما في نفسي ولا أعْلَمُ ما في نفسك)**[2] حيث أطلق لفظ (النفس) على ذات الله عز وجل لوقوعه في صحبة قوله (نفسي).

ونلاحظ كيف تعتمد هذه البنية على المحافظة على تناظر توزيع المفردات الكلامية بما يناسب اتساق الهيكل العام لها، وان تخالفت في بنيتها الباطنية لكلا المفردتين المتشاكلتين على النحو التالي :

السطح ←—— نفسي نفسك

العمق ←—— نفسي ذاتك

(١) الشورى : ٥.

(٢) المائدة : ١١٦ .

ومنه قوله تعالى: **(وجزاءُ سيئةٍ سيّئة مثلها)**[1] حيث شاكل بين (السيئة) و(جزاء السيئة) بلفظ واحد حفاظاً على انتظام الشكل البنائي.

وكثيراً ما تكون المشاكلة تستبطن دلالة إنتاجية فنية، ففي هذه الآية المباركة استهدف من خلال المشاكلة كمال المماثلة الخارجية بين السيئة وجزائها، بأن لا تزيد ولا تنقص، ويمكننا رصد الناتج الفني فيها كالتالي:

المستوى السطحي سيئة سيئة.

المستوى العميق سيئة جزاء سيئة.

الناتج الدلالي سيئة جزاء مماثل للسيئة.

٣ــ الرجوع :

وهو العود إلى الكلام السابق بالنقض لغرض بلاغي كقول الشاعر:

لجنّيَّةٍ أم غادةٍ رُفِعَ السَّجْفُ
لوحشيةٍ لا ما لوحشيةٍ شَنْفُ

وهذه الهيكلية البنائية قائمة على توزيع خاص للطرفين يعتمد تركيباً ضديّاً من الطراز الأول إذ أن:

الطرف الأول: إثبات معنى.

الطرف الثاني: إلغاء هذا المعنى.

والمقصود بالغرض البلاغي أن لا يكون إلغاء الطرف الأول ناتجاً عن خطأ جاء تصحيحه في الطرف الثاني، بل لا بد من حضور إضافة عميقة كالتحسر أو الحزن، وذلك مثل قول زهير بن أبي سلمى:

قف بالديار التي لم يَعْفِها القِدَمُ
بلى وغيّرها الأرواح والديمُ

---

(٣) الشورى : ٤٠ .

حيث يفرز السياق ضديَّة في (لم يعفها ـ بلى وغيّرها) وهذه الضدية تملأ السياق بكم هائل من التوتر نتيجة للغيبوبة العاطفية التي تجعل حركة الوعي مترددة بين نفي الشيء وإثباته على صعيد واحد[١].

٤ ـ المزاوجة

وهو أن يأتي المتكلم بجملة شرطية فيرتّب على كل من الشرط والجزاء معنى واحداً وان اختلفت في تفاصيله في الجِزأين، كقول الشاعر:

إذا ما نهى الناهي فلجَّ لي الهوى
أصاخت إلى الواشي فلجَّ لي الهجر

فهنا رتب على نفي الناهي وإصاخة الحبيبة بلجاج شيء، وكذلك قول البحتري:

إذا إحتربت يوماً ففاضت دماؤها
تذكرت القربى ففاضت دموعها

فقد زاوج بين الاحتراب والتذكر، ورتب عليهما فيضان شيء وان اختلف ذاك الفيضان في الطرفين، وشكله التجريدي كالتالي:

الشرط + أ + الجزاء + أ

٥ ـ العكس:

وهو إعادة الكلام بترتيب عكسي مثل قولك (كلام الإمام إمام الكلام) أو (كلمة التوحيد توحيد الكلمة)، ومنه قوله تعالى **(يُخرج الحي من الميت ويُخرج الميّت من الحي)**[٢]، وهذا النمط الذي تتمثل هندسته

---

(١) محمد عبد المطلب / البلاغة العربية: ٣٦٠.

(٢) الروم: ١٩.

كالتالي:

أ ب + ب أ

يتميز ببنائية خاصة توحي للمتلقي بحركة المفردات وتنقلها في البنية السطحية.

٦ــ رد العجز على الصدر:

وهو أن يتكرر لفظ بعينه مرة في المقطع الأول وأخرى في المقطع الثاني على ترتيب خاص خاضع للمساحة المكانية بين الكلمتين، ولذلك قسم البلاغيون هذا النمط إلى أربعة أقسام:

القسم الأول: وهو الذي تتسع فيه المساحة المكانية بين الكلمتين، حيث تقع الأولى في بداية المقطع الأول، والثانية في نهاية المقطع الثاني، كقول الشاعر:

سريع إلى ابن العم يلطم وجهه
وليس الى داعي الندى **بسريع**

القسم الثاني: وهو الذي تضيق فيه المساحة المكانية شيئا ما، حيث تقع الأولى في وسط المقطع الأول والثانية في نهاية المقطع الثاني كقول السيد مصطفى جمال الدين:

أنت نفس **اللحن** الذي كنته بالـ
أمس هيهمان عاد أروع **لحن**

القسم الثالث: وهو الذي تزداد المساحة المكانية فيه ضيقا ، حيث تقع الأولى في نهاية المقطع الأول والثانية في نهاية المقطع الثاني، كقول المتنبي:

وما صَبابـة مشـتاق علـى **أمـــلٍ**

مـن اللقـاء كمشـتاق بـلا **أمـــل**

القسم الرابع: وهو الذي تصل فيه المساحة المكانية بين اللفظين أقل أبعادها، كقول السيد مصطفى جمال الدين:

أنـاتَكَ لا تجـزع فـأنتَ امـرؤ إذا

تجهَّمتَ وجهُ الرأي فينا **تجـهما**

فـأنتَ كمـا عوّدتنـا جـانح إذا

تـألمَ قلـب في العـراق **تألمـا**

ونلاحظ أن الحركة ـ في هذه الأقسام ـ تطرأ على اللفظة الأولى، في حين أن الثانية ثابتة في مكانها، ولذلك يكون البناء التجريدي للأقسام كالتالي:

١ ـ أ ــــــ ــــــ أ

٢ ـ ــ أ ــ ــــــ أ

٣ ـ ــــــ أ ــــــ أ

٤ ـ ــــــ أ ــــ أ

ولا بد من الالتفات بأن بنية (رد العجز على الصدر) وان تسمّت باسمٍ يخصها بالشعر، إلا أن الأمر ليس كذلك، حيث تدخل دائرة النثر ـ أيضا ـ بإبداعية وجمالية ملحوظة، ومن ذلك قوله تعالى: **(وتخشى النـاس والله أحقّ أن تخشاه)**[1] وكذلك ما ورد عن الرسول صلى الله عليه وآله وسلم : **(حسين مني وأنا من حســين)** وهمـا مـنِ الشكل الأول، وتمتد الأشكال النثرية لتغطي جميع الأقسام السابقة ـ أيضا ـ .

---

(١) الاحزاب : ٣٧.

ب ـ الهندسة الإيقاعية:

ونقصد بها الاتساق الصوتي الذي يخضع إلى توزيع المقاطع الكلامية وفقا للدرجة الإيقاعية فيها، إما على نحو العلو بأن تتماثل الاصوات، أو على نحو الهبوط بأن تتشابه أو تقرب من مخارج بعض، وهذه الهندسة الإيقاعية هي سر غواية الشعر وهاهنا يحاول النثر أن يقترب إلى النبرة الشعرية المنظمة صوتيا.

ونحن سنحاول أن نرصد أهم الدرجات الإيقاعية والموسيقية في الأشكال البديعية وهي أربعة أشكال:

١ـ الجناس:

وهو تشابه اللفظين في النطق أو الرسم مع اختلافهما في المعنى، فأما التشابه في النطق فكقوله تعالى: **(يوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا غير ساعة)**[١]، حيث تشابه ـ بل تماثل ـ لفظا (ساعة)، وأما التشابه في الرسم فكقول صفي الدين الحلي:

زينت زينب بقد يقد

وتلاه ويلاه نهد يهد

فهنا تشابه الرسم بين كل كلمتين، وكان مركز التغاير فيها هو توزيع التنقيط فقط، وبعبارة أخرى: إن الجناس تارة يعتمد على تماثل النطق فيكون (سمعيا)، وأخرى يعتمد على تماثل الرسم فيكون (بصريا).

وقد قسم البلاغيون ـ مبدئيا ـ الجناس إلى قسمين:

القسم الأول: الجناس التام

وهو الذي تتماثل جميع حروفه على المستوى الصوتي، وقد ذكر

---

(١) الروم : ٥٥.

البلاغيون له عدة أشكال:

أ ـ أن يكون اللفظان المتجانسان من نوع واحد من أنواع الكلمة، بمعنى أن يكونا اسمين أو فعلين أو حرفين كقول الشاعر:

قوم لو انهم ارتاضوا لما قرضوا
أو أنهم **شعروا** بالنقص ما **شعروا**

(فشعروا) الأولى بمعنى أحسوا، بينما الثانية بمعنى نظموا الشعر، وهذا النمط من التجانس يسمى (الجناس المماثل).

ب ـ أن يكون اللفظان من نوعين مختلفين من أنواع الكلمة، كأن يكون اسما وفعلا كقول الشاعر:

إذا رماك الله في معشر
وأجمع الناس على بغضهم
فدارهم ما دمت في **دارهم**
وأرضهم ما دمت في **أرضهم**

(فدارهم) و (وأرضهم) الأوليان فعلا أمر، والثانيتان اسمان، ويسمى هذا النمط (الجناس المستوفى).

ج ـ أن يكون أحد اللفظين المتجانسين كلمة والآخر مركبا من كلمتين كقول الشاعر:

إذا ملك لم يكن **ذا هبة**
فدعه فدولته **ذاهبة**

ومثله قول الشاعر:

سل سبيلا إلى النجاة ودع دمـ
ـع عيون يجري لهم **سلسبيلا**

ومثله أيضا :

المكر مهما اسطعت لا تأته
لتقتني السؤدد والمكرمة

القسم الثاني: الجناس الناقص

وهو الذي اختلف فيه اللفظان على المستوى الصوتي ولكن ما بينهما من التماثل أكثر مما بينهما من التخالف، وهذا القسم ـ كسابقه ـ رصد له البلاغيون عدة أشكال هي:

أ ـ أن يختلف اللفظان في عدد الحروف، وذلك بأن تقع الزيادة في أحدهما إما بحرف أو حرفين، وصياغتهما التجريدية كالتالي:

اللفظ الأول ← ١ ١ ١   ١ ١ ١

اللفظ الثاني ← ١ ١ ١ ٥   ١ ١ ١ ٥ ٥

ومثال الأول قول أبي تمام:

يمدُّون من أيدٍ **عواصٍ عواصم**
تصول بأسياف **قواضٍ قواضبِ**

ومثال الثاني قول حسان بن ثابت:

وكنّا متى يغزُ النبيُّ قبيلة
نَصِلْ جانبيه **بالقنا والقنابلِ**

ويلاحظ أن هذا النمط يعتمد في إنتاج الدلالة التجانسية على حاسة التوقع لدى المتلقي، حتى يفجّر المتكلم مفاجئته بامتدادها، ويكتشف المتلقي المغالطة.

ب ـ أن يختلفا في الهيئة الحاصلة من الحركات والسكنات أو التنقيط، فأما الأول فقوله تعالى: **(ولقد أرسلنا فيهم منذِرين. فأنظر كيف كان عاقبة**

المنذَرين)[١] ومثله قول ابن الفارض:

هـلا نــهَاكِ نُــهَاكِ عـن لـوم امـرئ

لم يُلـــفَ غـــير منعـــم بشـــقاءِ

وأما الثاني وهو ما اختفت هيئته بالتنقيط فقوله تعالى: **(وهم يَحسبون أنهم يُحسنون صُنعا)**[٢].

ج ـ أن يختلفا في بعض الحروف كقوله تعالى: **(ويـلٌ لـك هُمَـزة لُمَزة)**[٣] وأحسن ما يكون إذا اقتربت الحروف في المخرج الصوتي كقوله تعالى: **(وهم ينهون عنه وينأون عنه)**[٤] فان كلاً من (الهمزة) و (الهاء) من الأحرف الحلقية، وكذلك ما عن النبي صلى الله عليه وآله وسلم (الخيل معقود في نواصيها الخير) فان كلا من (اللام) و (الراء) من الأحرف اللثوية.

٢ـ السجع:

وهو اتفاق الفقرتين في الحرف الأخير، وتسمى الفقرةُ (قرينةً) وتسمى الكلمة الأخيرة من المقطع (فاصلة)، والحرف الأخير (روّياً)، وتعتبر ظاهرة السجع أكثر الظواهر البديعية حضوراً في النص القرآني.

ولاحظ البلاغيون أن درجة الكثافة في إيقاعية السجع قد تقل وقد تزيد وعلى هذا الأساس طرحوا له بعض الأقسام:

١ ـ السجع المطرّف: وهو ما اختلفت فيه الفاصلتان وزناً

---

(١) الصافات: ٧٢ ـ ٧٣.

(١) الكهف: ١٠٤.

(٣) الهمزة: ١.

(٤) الأنعام: ٢٦.

واتحدت روياً كقوله تعالى: **(تعـرف في وجوههم نظرة النعيم. يُسْقون من رحيق مختوم)**[1] ونلاحظ ـ هنا ـ أن الإيقاعية تقترب من الغياب، إذ أنها تعتمد على الاتحاد في حرف واحد فقط يكون هو الجامع الموسيقي بين القرينتين.

٢ـ السجع المتداخل: وهو ما اتفقت فيه إحدى الفاصلتين مع بعض الفاصلة الأخرى في الوزن والروي كقوله تعالى: **(والليـل ومـا وسـق. والقمر إذا اتسق)**[2] فإننا إذا قطعنا (اتسق) لرأينا بعضها يتفق وزناً مع كلمة (وسق) كالتالي :

	وَسَقْ
اتـْ	تَسَقْ

وكذلك قوله تعالى: **(والليل إذا عسـعس. والصبح إذا تنفس)**[3] فإن قراءته المقطّعة كالتالي:

	عَسْعَسْ
تَـ	نَفَّسْ

وهذا النمط من السجع لم يذكره البلاغيون، إلا أنه لا يقل شأناً عن غيره من الأنماط السجعية في استبطانه درجة من الإيقاع أكثر كثافة من سابقتها.

٣ ـ **السجع المتـوازي:** وهو أن تتفق الفاصلتان وزناً وروياً، كقوله تعالى: **(فيها سرر مرفوعـة. وأكـواب موضـوعة)**[4]، و**(وإذا**

---

(١) المطففين : ٢٤ ـ ٢٥.

(٢) الانشقاق : ١٧ ـ ١٨.

(٣) التكوير : ١٧ ـ ١٨.

(٤) الغاشية : ١٣ ـ ١٤.

الموؤدة سُئلت. بأي ذنب قُتلت. وإذا الصحف نُشِرت. وإذا السماء كُشطت)[1].

ونلاحظ هنا ـ أن درجة الإيقاع تتزايد كثافتها، إذ تقترب من الحالة الشعرية الخاضعة لتوزيعات صوتية متوازية.

٤ ـ **الترصيع:** وهو أن تتفق الفقرتان (القرينتان) وزناً ورويا على مستوى المفردات، بحيث تحصل مقابلة كل لفظ في القرينة الأولى بلفظ في الثانية وزنا ورويا، كقوله تعالى: **(إن الأبرار لفي نعيم. وإن الفجار لفي جحيم)**[2] وهذا النمط السجعي أوج الكثافة الإيقاعية، بحيث لم يبق خلف إلا إيقاعية الوزن الشعري.

ثم بعد ذلك زعم البلاغيون أن أحسن السجع ما تساوت عباراته، ثم ما طالت عبارته الثانية، ثم ما طالت عبارته الثالثة، ويعلّلون ذلك بأن السامع إذا واجه عبارة أقصر من الأولى يكون في استجابته للنص متعثراً أو كالمتعثر.

ولكن هذا الزعم لا يمكن أن نجد له مبرراً فنياً، وما ذكر ضرب من الخيالات المنمقة التي لم تخضع لذوق، وهو مع ذلك مخالف لكثير من الصياغات القرآنية المسجوعة، واليك بعضها:

قال تعالى: **(ولا يحضُّ على طعام المسكين. فويلٌ للمصلين)**[3].

وقال تعالى: **(وما لأحد عنده من نعمة تجزى. إلا ابتغاء وجه ربه الأعلى. ولسوف يرضى)**[4].

---

(١) التكوير : ٨ ـ ١١.

(٢) الانفطار : ١٧ ـ ١٨.

(٣) الحاقة : ٣٤ ـ ٣٥.

(٤) الليل : ١٩ ـ ٢١.

وقال تعالى: (**فلا اقتحم العقبة . وما أدراك ما العقبة . فكّ رقبة. أو إطعام في يوم ذي مسغبة . يتيماً ذا مقربة**)[1].

وقال تعالى: (**فكذبوه فعقروها فدمدم عليهم ربهم بذنبهم فسواها. ولا يخاف عقباها**)[2]

أقول: يمكننا تفسير طول السجعات وقصرها وفقاً لما يسمى في اصطلاح النقد الحديث (الموسيقى الداخلية) أو (الإيقاع الداخلي للنص) ويقصد به الحالة الشعورية التي يحملها النص الأدبي ـ مثلاً ـ فمما يؤكده النقد الحديث أن توتر الحالة الانفعالية وهيجانها كثيراً ما تؤثر على النص وتضغط على مقاطعه فتقصر وتتوتر دلالتها، بينما في حالة الانبساط الشعوري نرى مقاطع النص تنبسط وتطول، وإحساسنا بهذه الظاهرة هو إحساسنا بالإيقاع الداخلي للنص، ولنلاحظ الانكماش السطحي ـ نتيجة للحدة الانفعالية ـ في (أنشودة المطر) للسياب[3] :

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق

من زهرة يربُّها الندى

واسمع الصدى

يرنّ في الخليج

مطرْ..

مطرْ..

مطرْ..

ولا يفوتني أن أقول: إن هذه الظاهرة وان انسجمت مع الذوق الفني

---

(١) البلد : ١١ ـ ١٦.

(٢) الشمس : ١٤ ـ ١٦.

(٣) مختارات أدونيس : ٨٨ .

إلا أنها لا تعني أن تكون التفسير الدائم لانكماش السطح المسجوع وانبساطه.

٣ـ القلب :

وهو الكلام الذي إذا قلبت حروفه لم تتغير قرائته، كقوله تعالى **(ربك فكبر)**[١] فانه موزع صوتيا بإيقاعية تناظرية على أن يقرأ من الأول إلى الآخر، أو من الآخر إلى الأول، والشكل التجريدي له :

ج ⇄ ب ⇄ أ ⇄ ب ⇄ ج

ومنه قول القاضي الجرجاني:

مودتـــــه تـــــدوم لكـــــل هـــــول
وهـــــل كـــــل مودتـــــه تـــــدوم

٤ـ التشريع

وهو بناء البيت الشعري على قافيتين يصح المعنى عند الوقوف على كل منهما كقول الحريزي:

يـا خـاطب الدنيـا الدنيـة إنـها
شـرك الـردى وقـرارة الأكـدار
دار متـى مـا أضحكـت في يومـها
أبكـت غـدا بعـدا لهـا مـن دار

إذ بالإمكان أن يقرأ البيتان على النحو التالي:

---

(١) المدثر : ٣ .

يـــا خـــاطب الدنيـــا الدنيـــــ
ـــــة إنـــها شـــرك الـــردى
دار متـــى مـــا أضحكـــت
في يومـــها أبكـــت غـــدا

والسر في هذا الاتساق الإيقاعي الذي يولد لنا بيتين في بيت واحد راجع إلى استغلال طبيعة الوزن العروضي فإن قوله:

يـا خـاطب الدنيـا الدنيـة إنـها
شـرك الـردى وقـرارة الأكـدار

من بحر (الكامل) الذي يتكـون في الأصل مـن (مُتَفَاعِلُنْ) مكـررة في كل شطر ثلاث مرات على النحو التالي:

متفـــاعلن متفـــاعلن متفـــاعلن
تفـــاعلن متفـــاعلن متفـــاعلن

بينما قوله:

يـــا خـــاطب الدنيـــا الدنيــــــ
ـــــة إنَّـــها شـــرك الـــردى

من (مجزوء) الكامل المكون من (متفاعلن) مكررة في كل شطر مرتين على النحو التالي :

متفـــــــاعلن متفـــــــاعلن
متفـــــــاعلن متفـــــــاعلن

فيكون التقطيع العروضي للبيت كاملاً:

١	٢	٣	٤	٥	٦
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	مفعولن
ياخاطب الد	دنيا الدنيـ	ـية إنها	شرك الردى	وقرارة الـ	أكدار
دار متى	ما أضحكت	في يومها	أبكت غداً	بعداً لها	من دار

وأصل التفعيلة السادسة (مُتَفَاعِلُنْ) فسكن ثانيها وحذف آخرها فصارت (مُتْفَاعِلْ) فأبدلت (مَفْعولُنْ) التي على وزنها تسهيلاً للتعامل العروضي.

فكل (كامل) إذا أنقصنا منه تفعيلتين يكون (مجزوءً)، وكل (مجزوءٍ) أزدنا عليه تفعيلتين كان (كاملاً)، ولكي يصبح بحر (الكامل) (مشرعا) علينا بتقفية التفعيلة الرابعة فقط كما رأينا في (شرك الردى ـ أبكت غدا).

ويمكننا أن نطبّق ذلك على قول حسان بن ثابت:

جـــبريل نـــادى معلنـــا
والنقـــع ليـــس بمنجلـــي
لا ســـيف إلا ذو الفقـــا
ر ولا فتـــــىً إلا علـــي

بأن نزيد عليه تفعيلتين في آخره ليكون مشرّعاً كقولنا:

جـــبريل نـــادى معلنـــا والنقـــع ليـــ
ـــس بمنجـــل عـــن ضربـــة البتـــار
لا ســـيف الا ذُو الفقـــار ولا فتـــىً
الا علـــيٌّ ذا كـــلامُ البـــاري

قائمة المصادر والمراجع

النصوص :

١ ـ القرآن الكريم : كتاب الله المقدس .
٢ ـ نـهج البلاغـة : الشـريف الرضـي ـ مركـز الإعـلام الإسـلامي ـ قـم ١٤١١هـ .
٣ ـ الصحيفة السجادية : الإمام زيد العابدين عليه السلام ـ انصاريان ـ قم .
٤ ـ الديوان : السيد مصطفـى جمال الديـن ـ دار المؤرّخ ـ بيروت ـ الاولى ١٤١٥هـ .
٥ ـ ديوان ادونيس : دار العودة ـ بيروت ـ الطبعة الخامسة ١٩٨٨م .
٦ ـ قصائد بدر شاكر السياب : مختارات ادونيس ـ مطبعة الآداب ـ بيروت ـ الطبعة الاولى ١٩٦٧م .
٧ ـ قصائد مختارة من الطليعة العربية : علي جعفر العلاق ـ وزارة الاعلام ـ بغداد ١٩٧٧م .
٨ ـ المرفأ الشعري : قصائد من البصرة ـ إصدارات المرفأ ١٩٧٨م .
٩ ـ ديوان محمود درويش : دار العودة ـ بيروت .
١٠ ـ سيد النخيل المقفّى : المكتبة الأدبية المختصة ـ قم المقدسة ١٤١٩م .

١١ ـ للزهراء شذى الكلمات : المكتبة الأدبية المختصة ـ قم المقدسة ١٤١٩م .
١٢ ـ أناشيد لعيون الورد : عبد المجيد فرج الله ـ دار السيرة ـ بيروت ١٩٩٦م .
١٣ ـ شظايا البحر، حكايا المنفى : جواد جميل ـ دار الحكمة ـ بيروت ـ الاولى ١٩٩٢م .
١٤ ـ ديوان يقظة ديلمون : خزعل الماجدي .
١٥ ـ ليلة عاشوراء في الحديث والأدب : عبد الله الحسن ـ بهمن ـ قم المقدسة ـ الاولى ١٤١٨هـ .
١٦ ـ حصار لمدائح الملح ـ محمود درويش .

المعاجم والموسوعات :

١ ـ المعجم الوسيط : مجمع اللغة العربية ـ دار العودة ـ استانبول ١٩٩٢م .
٢ ـ المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم : محمد عبد الباقي ـ دار الكتب المعرّبة ١٣٦٤هـ .
٣ ـ المعجم المفصّل في علم اللغة (الألسنيات) : محمد التنوخي وراجي الأسمر ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ١٤١٤هـ .
٤ ـ معجم مقاييس اللغة : ابن فارس ـ تحقيق عبد السلام هارون ـ مركز النشر ـ مكتب الإعلام الإسلامي ـ قم ١٤٠٤هـ .
٥ ـ معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : مجدي وهبة وكامل المهندس ـ مكتبة لبنان ١٩٨٤م .
٦ ـ قاموس العلوم النفسية والاجتماعية : طلعت همام ـ مؤسسة الرسالة ـ بيروت ـ الطبعة الثانية ١٩٨٧م .
٧ ـ الموسوعة الفلسفية : عبد المنعم الحفني ـ دار ابن زيدون ـ بيروت ـ الاولى .

الكتب والدراسات اللغوية والبلاغية :

١ ـ المطوّل : التفتازاني ـ انتشارات داوري ـ قم .
٢ ـ حاشية المطوّل : السيد مير شريف الجرجاني ـ انتشارات داوري ـ قم .
٣ ـ شرح المختصر : التفتازاني ـ دار الحكمة ـ قم ١٣٧٤هـ . ش .
٤ ـ شروح التلخيص : مجموعة من الشروح على متن تلخيص المفتاح للقزويني ـ دار الإرشاد الإسلامي ـ بيروت .
٥ ـ شرح الكافية : رضي الدين الاسترابادي ـ الاستانة ـ الشركة الصحافية العثمانية ١٣١٠هـ .
٦ ـ القواعد البلاغية على ضوء المنهج الإسلامي : محمود البستاني ـ مجمع البحوث الإسلامية ـ مشهد المقدسة ـ الاولى ١٤١٤هـ .
٧ ـ تهذيب البلاغة : منظمة الإعلام الإسلامي ـ طهران ١٩٩١م .
٨ ـ فن البلاغة : عبد القادر حسين ـ عالم الكتاب ـ بيروت ١٩٨٤م .
٩ ـ المجاز في البلاغة العربية : مهدي السامرائي ـ دار الدعوة ـ حماة ـ الاولى ١٩٧٤م .
١٠ ـ علم المعاني : عبد العزيز عتيق ـ دار النهضة العربية ـ بيروت ١٩٨٥م .
١١ ـ علم البيان : عبد العزيز عتيق ـ دار النهضة العربية ـ بيروت ١٩٨٥م .
١٢ ـ علم البديع : عبد العزيز عتيق ـ دار النهضة العربية ـ بيروت ١٩٨٥م .
١٣ ـ البلاغة العربية قراءة أُخرى : محمد عبد المطّلب ـ الشركة المصرية العالمية ـ مصر ـ ١٩٩٧م.

١٤ ـ الوجيز في فقه اللغة : محمـد الانطـاكي ـ المطبعـة الحديثـة ـ حلـب ١٣٨٩هـ .
١٥ ـ دراسات في فقه اللغة : صبحي الصالح ـ منشورات ادب الحوزة ـ قم ـ الطبعة التاسعة .
١٦ ـ أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة : نـايف خرمـا ـ سلسلة عـالم المعرفة ـ الكويت ١٣٩٨هـ .
١٧ ـ الاسلوبية والاسلوب : عبد السلام المسدي ـ الدار العربيـة للكتـاب ـ الثانية ١٩٨٢م .
١٨ ـ نظرية البنائية في النقد العربي : صـلاح فضـل ـ دار الشؤون الثقافيـة العامة ـ الطبعة الثالثة ١٩٨٧م .
١٩ ـ نظام الربط والارتباط في تركيب الجملة العربية : مصطفى حميـدة ـ الشركة المصرية العالمية ـ ١٩٩٧م .
٢٠ ـ الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني : احمد علي دهمـان ـ طلاس ـ دمشق ـ الاولى ١٩٨٦م .
٢١ ـ تاريخ الأدب العربي : بروكلمـان ـ ترجمة عبـد الحليـم النجـار ـ دار الكتاب الإسلامي ـ قم ـ الطبعة الثانية .
٢٢ ـ علـم الدلالـة : احمـد مختـار عمـر ـ مكتبـة دار العروبـة ـ الكويـت ١٩٨٢م .
٢٣ ـ بلاغة الخطاب وعلم النص : صـلاح فضـل ـ سلسـلة عـالم المعرفـة ـ العدد ١٦٤ .
٢٤ ـ اطياف الوجه الواحد : نعيم اليافي ـ منشورات اتحاد الكتّاب العرب ـ دمشق ١٩٩٧م .
٢٥ ـ منزلة الحداثة : طراد الكبيسي .

٢٦ ـ الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي ـ النادي الأدبي الثقافي ـ جدة ـ الاولى ١٩٨٥م .
٢٧ ـ المرايا المحدّبة : عبد العزيز حمودة ـ سلسلة عالم المعرفة ـ العدد ٢٣٢ .
٢٨ ـ اتجاهات البحث الاسلوبي : شكري عياد ـ دار العلوم ـ الرياض ـ الاولى ١٩٨٥م .
٢٩ ـ النقد والاسلوبية : عدنان ذريل ـ منشورات اتحاد الكتّاب العرب ـ ١٩٨٩م .
٣٠ ـ النقد الأدبي الحديث : محمد غنيمي هلال ـ لا يوجد عليه اسم المطبعة ولا سنة الطبع .
٣١ ـ سيكيولوجية اللغة والمرض العقلي : جمعة سيد يوسف ـ سلسلة عالم المعرفة ١٤٥ .
٣٢ ـ الاستعارة والمجاز المرسل : ميشال لوغورن ـ ترجمة حلا صليبا ـ سلسلة زدني علماً ـ منشورات عويدات ـ بيروت / باريس ـ الاولى ١٩٨٨م .
٣٣ ـ اللغة بين البلاغة والاسلوبية : مصطفى ناصف ـ النادي الأدبي الثقافي ـ جدة ١٩٨٩م .

الدوريات :

١ ـ مجلة الأقلام : وزارة الإعلام ـ بغداد .
٢ ـ مجلة البيان : تصدر عند رابطة الأُدباء ـ الكويت .
٣ ـ عالم الفكر : تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت .

المحتويات

المدخل البلاغي

الفصاحة

علوم البلاغة

علم المعاني

علم البيان

علم البديع